मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

# निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

**स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.**

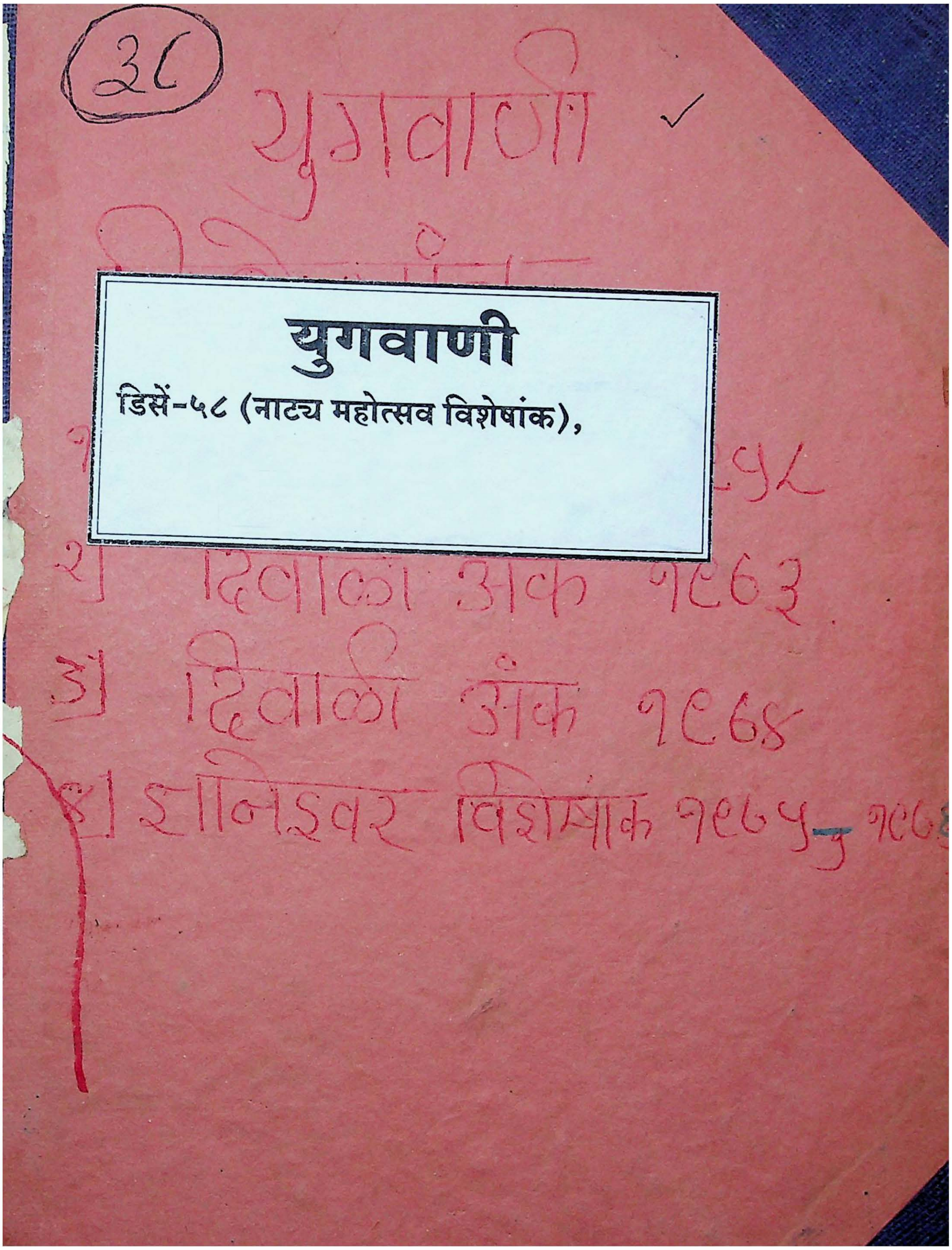
**सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.**

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

अनुक्रमणिका




अनुक्रमणिका

( मध्यप्रदेश शिक्षणविभागाकडून वाचनालयांकरिता मान्य झालेलें ) डिसेंबर १९५८

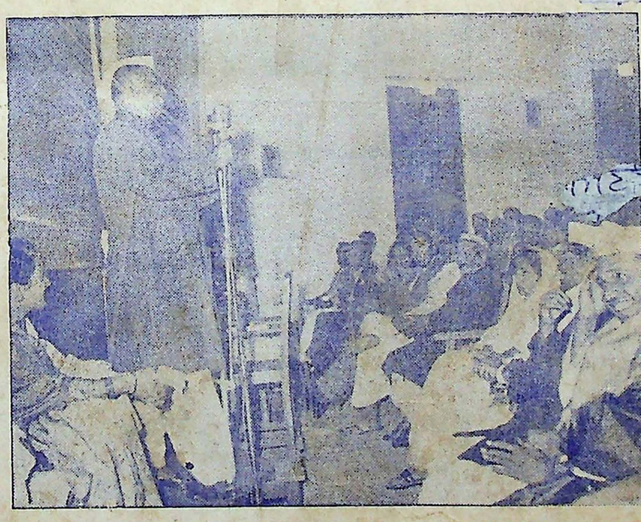
विदर्भ साहित्य संघाचें मुखपत्र

# युगवाणी

## नाट्यमहोत्सव विशेषांक

किंमत तीन रुपये

संपादक :
पां. कृ. सावळापूरकर



तिसऱ्या नाट्यमहोत्सवाच्या उद्घाटनप्रसंगीं भाषण करीत असतांना मुंबईराज्याचे मुख्यमंत्री यशवंतराव चव्हाण.

# समर्पण



विदर्भाचे विख्यात नाटककार, दिग्दर्शक व नट

आणि

धनवटे 'रंगमंदिराचे वास्तुनिर्माते

कै. नाना जोग यांच्या स्मृतीस

सादर सर्मापित

—संपादक.

# अनुक्रमणिका

# मराठी रंगभूमीचे मानकरी



किर्लोस्कर



कोल्हटकर



वरेरकर



गडकरी



अत्रे



खाडिलकर

# प्रास्ताविक

डिसेंबर १९५८ व जानेवारी १९५९ या दोन महिन्यांत अनुक्रमें मुंबई राज्य व विदर्भ साहित्य संघ यांच्या विद्यमानें जे दोन नाट्यमहोत्सव नागपूर शहरांत व तेहि विदर्भ साहित्य संघाने मुद्दाम बांधलेल्या भव्य धनवटे रंगमंदिरांत साजरे झाले, त्या निमित्ताने आम्ही विदर्भ साहित्य संघाचें मुखपत्र असलेल्या 'युगवाणी' चे दोन अंक नाट्यमहोत्सव विशेषांक म्हणून काढले होते व त्यांना पूर्वार्ध व उत्तरार्ध अशा संज्ञा सोईसाठी दिल्या होत्या. या अंकांचें महत्त्व एका अर्थानें नैमित्तिक असलें तरी दुसऱ्या अर्थानें त्यांना नित्य महत्त्वहि आहे. मराठी क्षेत्रांतील नाट्यकला, नाटककार, नट, रंगभूमि यांचा पूर्वेतिहास, वाढ व भवितव्य, यांचा सामान्य आढावा व विदर्भ विभागाची यासंबंधीची विशेष कामगिरी याविषयीचे भिन्न भिन्न लेख अधिकारी, अभ्यासू व साक्षेपी लेखकांकडून मुद्दाम लिहवून घेऊन यांत आम्ही दिले आहेत. कित्येक संकल्पित लेख आले नाहीत, त्यामुळे त्यांची जागा एतत्सदृश दुसऱ्या लेखांनी भरून काढावी लागली. विवेचनाचे विषय भिन्न भिन्न निवडून पुनरुक्तीचा दोष यावच्छक्य टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. तथापि क्वचित् अपरिहार्य अशी पुनरुक्ति विवेचनाच्या ओघांत झाली असण्याचा संभव आहे. त्याला इलाज नव्हता.

प्रस्तुत अंकांतून आलेल्या मुद्यांच्या विस्तृत विवेचनाचे कित्येक ग्रंथ मराठींत नाहीत असें नाही. पण सर्व संबंधित विषयांचा साकल्याने एकत्रित आढळ या अंकांत होत असल्याने नाट्यविषयाच्या नव्या अभ्यासकांस एक लहानसा संदर्भ ग्रंथ म्हणून त्याचा अतिशय उपयोग होण्यासारखा आहे. याच कारणास्तव आता स्वतंत्र पुस्तकरूपाने ते अंक पुनः प्रकाशित करीत आहोंत. आमच्या या प्रयत्नांचा यथायोग्य उपयोग झाल्यास आमच्या श्रमानें सार्थक झालें असें आम्हास वाटेल.

पुस्तकरूपाने पुनः प्रकाशित होत असलेल्या या अंकाचें संपादन आमचे सहकारी प्रा. माणिक के. बैतुले यांनी केलें आहे. यासाठी लागणारे सारे प्रयत्न त्यांचे एकट्याचेच आहेत. यामुळे सर्व श्रेयहि त्यांनाच आहे.

या अंकासाठी ज्यांनी लेख लिहिले त्या लेखकांचे आम्ही कृतज्ञ आहोंत. तसेंत वि. सा. संघाच्या कार्यकारिणीने ही कल्पना उचलून धरली व आम्हास सर्वतोपरीने उत्तेजन व साहाय्य दिलें व संघाच्या कर्मचाऱ्यांनी जे अविरत परिश्रम घेतले याबद्दल आम्ही त्या सर्वांचे आभारी आहोंत.

अंक प्रसिद्धीसाठी आम्हाला फार घाई झाली. यामुळे कांही क्षुल्लक मुद्रणदोष राहिले असले तरी एकंदर मुद्रण आपल्या नेहमीच्या ब्रीदास अनुसरून नारायण मुद्रणालयाचे चालक श्री. पां. ना. बनहट्टी यांनी फार सुबक व अद्ययावत् करून दिलें याबद्दल त्यांचेहि आम्ही आभार मानतों.

आमची पृष्ठसंख्या व पुंजी अतिमर्यादित असल्यामुळे आम्ही संक्षेपाची मर्यादा घातली होती त्यामुळे लेखकांना आपल्या लेखांच्या विशेष विवेचनासाठी अवतरणें, सुभाषितें इत्यादि एरव्ही देतां आलीं असतीं तीं देता आलीं नाहीत व त्यामुळे त्यांची जी गैरसोय झाली याबद्दल आम्ही दिलगीर आहोंत.

आमच्या प्रयत्नास वाचकांकडून उत्तेजन मिळेल अशी उमेद बाळगून हें प्रास्ताविक पुरें करतों.

पां. कृ. सावळापूरकर

अनुक्रमणिका

नाटककार मानलें तर विक्रमपूर्व चार शतकापूर्वीच नाटक प्रौढावस्थेंत होतें असें मानावें लागेल. भासाच्या प्रतिज्ञायौगंधरायण नाटकाचा एक श्लोक कौटिल्यीय अर्थशास्त्रांत आढळतो यावरून सिद्ध होतें की भास कौटिल्यापूर्वी होऊन गेला. याचें दुसरें महत्वाचें प्रमाण असें की भासानें आपल्या नाटकांत आवश्यक स्थानीं पातंजल–योगसूत्र व कौटिल्यीय अर्थशास्त्राचें स्मरण न करतां बार्हस्पत्यम् अर्थशास्त्र व माहेश्वरम् योग शास्त्राची चर्चा केली. ज्याअर्थी कालिदासानें मेघदूतांत उदयनाचा उल्लेख केला त्याअर्थी भास हा कालिदास-पूर्व वत्सराज उदयनाचा पूर्वकालीन किंवा समकालीन होता. ( इ. स. ३५० ). प्राचीनतेच्या दृष्टीनें विचार केला तर अग्निपुराणांतील ३३८ पासून ३४२ व्या अध्यायापर्यंत नाटक, रसरीति, नृत्य, अभिनय इत्यादींचा विचार केला आहे. अर्थात भरताच्या नाट्यशास्त्रापूर्वीहि नाट्यशास्त्राचा विचार कांही प्रमाणांत झालेला होता. कालिदासानें मालविकाग्निमित्रांत हरदत्त आणि गणदास नामक दोन नाट्याचार्य उपस्थित करून नाट्यशास्त्राच्या प्राचीन परंपरेचें आणखी एक प्रमाण दिलेलें आहे. रामायण आणि महाभारतांतहि नाटकाची कल्पना मिळते. विक्रमाच्या तीन किंवा चार हजारवर्षांपूर्वी रचलेल्या वाल्मिकी रामायणांत अयोध्येला वेश्या आणि नाटकमंडळींनी युक्त असें म्हटलें आहे. महाभारतांतर्गत हरिवंशपर्वांत ९१ ते ९७ अध्यायापर्यंत वज्रनागवध व प्रद्युम्न विवाह या प्रकरणांत ' रामायण ' आणि ' कौवेरंभाभिसार ' नामक नाटकांचा अपूर्व परिचय मिळतो. नाट्यशास्त्रांत नाटकाच्या उत्पत्तीसंबंधी दिलेल्या कथेवरून असें अनुमान निघतें की सर्व वर्णांच्या लोकांना भाग घेणें शक्य होईल आणि अव्यवस्थित समाजाला व्यवस्थाज्ञान होईल, अशाच पद्धतीनें नाटकाची रचना केली आहे.

भारतीय नाट्यशास्त्रांत असा उल्लेख आहे की, सुंदर भाषा, अलंकार, छंद यांचे नियम, कथासंवाद, आचारविचार, राहणी, सामाजिक व्यवहार यांचें विवरण ऋग्वेदांतून घेतलें आहे. स्वतः भरतमुनीनेंहि जामदग्न्यविजय, (व्यायोग) कुसुमशेखरविजय, (ईहामृग) आणि नहुषाला इंद्रपदप्राप्ति झाल्यानंतर प्रयुक्त झालेला 'शर्मिष्ठा–ययाति' (अंक) हीं नाटकें लिहिलीं होतीं. या सर्वांच्या कथा ऋग्वेदांत मिळतात. स्वतः ब्रह्मदेवानें इंद्रध्वजमहोत्सवप्रसंगीं समुद्रमंथन (समवाकार) रचलें, किंवा हिमालयावर परमेश्वरापुढें खेळल्या गेलेल्या त्रिपुरदाह (डिम्) ची रचना केली किंवा सरस्वतीनें रचलेल्या लक्ष्मीस्वयंवर नाटकाचा भरतानें इंद्राच्या रंगशाळेंत प्रयोग केला. यांतील संविधानक ऋग्वेदांतून घेतलें. यावरून हें सिद्ध होतें की, संवाद हें नाटकाचें आद्य स्वरूप नसून संवाद व वैदिक कथांनीच नाटकाच्या संविधानकाला साहाय्य केलें आहे. कांही विद्वानांच्या मतें नाट्याची उत्पत्ति वैदिक कर्मकांडांतून झालेली आहे. परंतु मॅक्समुलर, सिल्व्हन लेव्ही, पं. सीताराम चतुर्वेदी, ए. बी. कीथ यांनी या मतांचा विरोध केला आहे.

## नाटकाचें प्रारंभिक रूप काय असावें ?

मॅकडोनलच्या मतानुसार नृत्य हें नाटकाचें प्रारंभिक रूप आहे. नृत्य म्हणजे गात्रविक्षेप हें लक्षांत घेतलें तर नृत्य हें नाटकाहून भिन्न आहे. परंतु नट धातूचा अर्थ आहे सात्विक भावाची सूक्ष्म क्रिया करणें. नट् या धातूपासून नृत्त हा शब्द निर्माण झाला आहे. पूर्ण वाक्याचा अर्थ अभिनयाच्या द्वारें व्यक्त करून रस उत्पन्न करणें म्हणजे **नाट्य.** केवळ एका शब्दाच्या अर्थाचा अभिनय करून त्यांतील भाव व्यक्त करणें म्हणजे **नृत्य.** ताल आणि लय यांच्याबरोबर हस्तपादसंचालनास **नृत्त** म्हणतात. यावरून हें स्पष्ट आहे की, नाट्य, नृत्त आणि नृत्य हे पर्याय शब्द नाहीत. आचार्य पिशेलचें म्हणणें आहे की, भारतीय नाट्य हें काष्ठपुत्तलिका नृत्यापासून झालें आहे. परंतु युनानी पुत्तलिका-नृत्याचा सर्वप्राचीन निर्देश ख्रिस्ताच्या केवळ चारशें वर्षांपूर्वीच झाला आहे; हेंहि या विषयांत लक्षांत घेतलें पाहिजे. पिशेलच्या मतानुसार यूनानी पुत्तलिकानृत्य नाटकपश्चात् आरंभ झालें असून त्याचा प्रसार ऱ्हासकालीं झाला. सूत्रधार शब्दावरून विद्वानांचें अनुमान आहे की, पुत्तलिका-नृत्याच्या संचालकाप्रमाणे नाट्यप्रयोगाचें सूत्र धारण करणारा

असला पाहिजे. परंतु नाटकांत त्या अर्थाने सूत्रसंचालनाची आवश्यकता नाही. नांदीच्या रूपाने प्रस्तावना करणारा सूत्रधार कथेचा सूत्रपात करतो हें मात्र खरें. डॉ. पिशेल, ल्यूडरसन आणि डॉ. कोनो यांनी म्हटलें आहे की, नाट्य हें छायानाटकांतून उत्पन्न झालें आहे. नीलकंठाने महाभारताच्या टीकेंत 'रूपजीवनम्'ची व्याख्या करतांना या प्रकारच्या नाटकीय प्रयोगाचा उल्लेख केला आहे. त्याने म्हटलें आहे की, 'रूपजीवनम्'ला दाक्षिणात्य लोक 'जलमंडपिका' म्हणतात. एक पातळ कापड मध्ये टांगून चर्ममूर्तिद्वारा राजा, मंत्री यांचा अभिनय केला जाई. दीपकाच्या साहाय्याने दाखविल्या जाणाऱ्या सर्व प्राचीन रूपकाचें 'दूतांगद' हें मोठें उदाहरण आहे. वेबरसारख्या कांही पक्षपाती विद्वानांचें म्हणणें आहे की, भारतीय नाट्य युनानी नाटकाची अनुकृति आहे. या मताला केवळ यवनि– यवनिका, शकारि हे संस्कृत नाटकांतील शब्द आधारभूत आहेत. वस्तुतः यावरून हा निष्कर्ष न निघतां भारतीय नरेशांच्या अंतःपुरात विजित युनानी बंदिनी, प्रहरी व शरीररक्षिका होत्या असेंच अनुमान निघतें.

## भारतीय नाटकांतील अवस्थानुकृति व सुखांतिका प्रवृत्ति

भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाच्या अवस्थानुकृतीचे (अभिनयाचे) पांच भेद मानले आहेत. स्थान व काल यांचें प्रदर्शन, घटनांतर्गत व्यक्तीला अनुरूप असें वेषांतर, अनुरूप भाषण, आंगिक चेष्टा, तद्नुसार मानसिक भावनांचें प्रकटीकरण, या पांच भेदांपैकी पहिला सोडून इतर भेदांना क्रमशः आहार्य- वाचिक, आंगिक, आणि सात्त्विक अभिनय म्हणतात. भरताच्या मतें त्रिकालिक व्यक्ति, घटना, वस्तु, विद्या व कला यांचें अनुकरण नाट्यांत अपेक्षित आहे. अभिनयदर्पणकाराने नाटकांत प्राचीन कथेचें स्वागत केलें आहे. परंतु कल्पित कथेची उपेक्षा भरताला मान्य नाही. सत्य आणि कल्पनेच्या समन्वयाने भूत, वर्तमान आणि भविष्य तिन्हींचा अंतर्भाव नाटकांत होतो. ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रांत केवळ मनुष्यगत भावनांचीच अनुकृति मान्य केली आहे. परंतु शाकुंतलसारख्या भारतीय नाटकांत मृग, कोकिल, लतावेली या सर्वांच्याच ठिकाणीं या सर्वांचीच भावानुकृती मानली आहे. शाकुंतल, रत्नावलीच्या आधारें भारतीय नाट्यशास्त्रांत नाटकीय व्यापारकर्ता केवळ मनुष्यच नसून प्रकृतीहि आहे. नाटकाचा अभिनय असा व्हावा की दर्शकांनी तन्मय होऊन रसास्वाद घ्यावा. भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचा उद्देश आनंद आहे; अभिनय, संवाद आणि संगीत त्याचें साधन आहे; नट हें निमित्त आहे; दर्शक हे साधक, कथा हा आधार आणि या सगळ्यांचा संयोग करणाऱ्या दोन व्यक्ति म्हणजे नाटककार आणि नाट्यप्रयोक्ता. भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्रानुसार, नाटकांत प्रयोगक्षमता असावी व नाटकाचें नांव कोमल शब्दांत असावें. सर्व संधीचा समन्वय असावा आणि नाटक सुखान्त असावें. नाट्यदर्पणानुसार नाटकांत प्रतिक्षण श्रेष्ठ आणि मनोरंजक भाव असावेत. मधुरेण समापयेत् ही भावना भारतांत अत्यंत प्रबल असून अमंगल आणि अनिष्टकारी भाव आणि वर्णन सदैव वर्ज्य आहेत. भारतीय नाट्यशास्त्राचा नेहमी कटाक्ष हा राहिला आहे की नाटकांत नाटकाचा वध कधीहि होतां कामा नये. अपवाद म्हणून वेणीसंहार व उरूभंग तसेच त्यानंतर उत्तररामचरित् इत्यादि नाटकें आमच्याकडे करुण मानलीं तरी त्याच नाटकांच्या आधाराने असें म्हणता येईल की ॲरिस्टॉटलच्या ट्रॅजेडीविषयक कल्पनांपासून आमचीं करुण नाटकें अगदी भिन्न आहेत. पाश्चात्य अद्ययावत् विचारसरणीच्या प्रतिकूल अशा आमच्या भारतीय नाट्यशास्त्रपरंपरेंत समयस्थान व व्यापार यांची एकता संकलनत्रय (Dramatic unities) त्याज्य मानली आहे. आमची नाटकीय कथावस्तु लक्षांत घेतली असतां सहजच लक्षांत येईल की संकलनत्रय संभवहि नव्हतें. प्राचीन संस्कृत नाटकांत नांदी (मंगलाचरण). पूर्वरंग (वस्तुनिर्देश), नाटककाराचा परिचय, सूत्रधार नटीचा एतद्विषयक संवाद, श्रोतृवर्गाकडून अपेक्षा, शेवटीं भरतवाक्य ही परंपरा सर्वत्र समान रीतीने आढळते. या ठिकाणीं हें लक्षांत घेतलें पाहिजे की युनानी नाटकांत पूर्वकथन (प्रोलोग) आणि उपसंहार (एपिलोग) असले तरी युनानी उपसंहारांत

भरतवाक्यासारखी लोकमंगलाची कामना असत नाही. उलट एपिलोग ही क्षमायाचना असे. भरत आणि शारदातनय दोघांनी नांदी आणि पूर्वरंगाला विशेष महत्त्व दिलें आहे. शाकुंतलांतील सूत्रधाराचा संकेत लक्षांत घेतला तर संस्कृत नाटकांतील प्रस्तावना नाट्यपूर्ण, कौतूहलजन्य आणि सुंदर असलेली आढळेल. भरताच्या नाट्यशास्त्रानुसार क्रोध, प्रमाद, शोक, शाप, परित्याग, विद्रोह, क्षोभ, विवाह आणि अद्भुत रसविषयक सर्व 'दृश्य' असून युद्ध, राज्यक्रांति, मृत्यु, नगररोधन इत्यादि कार्य केवळ सूच्य ठेवलें जात असे. साहित्यदर्पणकाराने वध, युद्ध, राज्यविप्लव, विवाह, भोजन, शाप, परित्याग, मृत्यु, मैथुन, दंतच्छेद, नखच्छेद, शयन, चुंबन, नगररोधन, स्नान, अनुलेपन ह्या गोष्टी निषिद्ध मानल्या. सारांश, लज्जास्पद, भयंकर, बीभत्स व प्रयोदृष्टचा असंभव ह्या गोष्टी दाखविल्या जात नसत. हें लक्षांत घेतलें म्हणजे पाश्चात्य आणि पौर्वात्य परंपरेंतील अंतर सहजच लक्षांत येईल. वध आणि मृत्यु यांविषयी युनानी व शेक्स्पिरीयन दुःखान्तिका आणि युरोपियन नाटककारांचे विचार अगदी भिन्न आहेत. भारतांत ज्याप्रमाणे द्विजेन्द्रलाल रॉय सारखे कांही नाटककार या परंपरेच्या विरुद्ध, आहेत तसेच एडिसनसारखे इंग्रज समीक्षक शेक्सपियरप्रतिकूल भारतीय प्रणालीचे समर्थकहि आहेत.

### पद्यप्रचुरता

पद्यासंबंधी भारतीय नाटकें बरींच उदार आहेत. वर्णन, भाव आणि रस यांच्या अभिव्यक्तीकरता पद्याची आवश्यकता मानली असली तरी अतिरेक तिरस्करणीय मानला आहे. पर्शियन नाटकाचें प्रमुख वैशिष्टय मात्र पद्यप्रचुरता राहिलें आहे. नाट्यशास्त्राच्या सतराव्या अध्यायांत नाटकांत कोमल आणि ललित पदावलीची आवश्यकता सांगितली आहे. परंतु नाटकांत कोणता आणि किती अंश पद्यमय असावा याचा निर्णय मात्र सर्व नाट्याचार्यांनी नाटकावरच सोडून दिला अहे.

### संवाद प्रकार

प्राचीन नाटककारांनी सर्व श्राव्य (प्रकटवचन) नियतश्राव्य आणि अश्राव्य (स्वगत) असे संवादाचे तीन प्रकार मानले आहेत. जनांतिक म्हणजे विशिष्ट मुद्रा ठेवून रंगमंचस्थित लोकांकडे दुर्लक्ष करून दोन व्यक्ति परस्पर वार्तालाप करतात आणि अपवारित म्हणजे उपस्थित व्यक्तिकडे दुर्लक्ष करून त्याचें कांही रहस्य सांगणें. याशिवाय आकाशभाषिताचा एक प्रकार असा आहे की ज्यांत एक पात्र आकाशाकडे पाहून असे प्रश्नोत्तर करतें की तें कोणाशीं तरी बोलत आहे. असें भासावें. सध्या हे तिन्ही प्रकार अस्वाभाविक मानले आहेत.

### प्रयोगाचा कालावधि

नाटकाच्या प्रयोगाला लागणाऱ्या कालावधीच्या बाबतींत भारतीय दृटिकोन अत्यंत उदार आहे. सध्या मात्र हा अवधि १॥ ते २ तासापर्यंत सीमित करण्याचा प्रयत्न केला जात आहे. झेकोस्लोव्हाकियांतील लघु-नाटक आंदोलनाचा प्रारंभ वर्तमान काल, पात्र व दृश्य अत्यल्प असावें, या प्रवृत्तीच्या मागें आहे असें म्हणतात. भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार अवस्था आणि योग्यता यांच्याप्रमाणे विभिन्न भाषेची अपेक्षा आहे. विद्वान् मूर्ख, स्वामि सेवक, पुरुष स्त्री यांच्या भाषेंत फरक केला आहे. नट ज्या रचनेच्या आधारें अभिनय करतात त्याला रूपक म्हणतात. कथा, संवाद व रंग-निर्देश ( Instructions ) हीं रूपकाचीं तीन तत्वें होत. वस्तु, नेता आणि रस यांना अनुसरून रूपकाचे विविध भेद मानले आहेत. उदाहरणार्थ 'प्रकरणा'चा नायक धीर व शांत असतो, नाटकाची कथावस्तु इतिहासप्रसिद्ध असते व शेवटीं करुण रस प्रधान असतो.

### नाटकांतील कथावस्तु

कथावस्तु दोन प्रकारची मानली जाते. मूळ कथावस्तूला अधिकारिक आणि आधिकारिकच्या सौंदर्यवृद्धीकरतां व मूळ कार्याच्या विकासाला साहाय्य करण्याकरितां येणाऱ्या गौण कथावस्तूला प्रासंगिक म्हणतात. रामायणांत रामचंद्रकथा आधिकारिक आणि सुग्रीवकथा प्रासंगिक आहे. प्रासंगिक कथेचे दोन भेद होतात. कथावस्तूबरोबर चालते त्या वेळीं तिला पताका म्हणतात आणि कांही काळ चालत राहून समाप्त होणारी असते त्या वेळीं तिला प्रकरी म्हणतात.

## नाटकांतील पताकास्थानक

ज्या ठिकाणीं करण्याची इच्छा एक, परंतु अकस्मात् कांही वेगळेंच करावें लागेल, त्या वेळीं पताकास्थानक मानलें जातें. पताकास्थानकाचे पुढील प्रमाणे चार प्रकार आहेत. (१) एखाद्या प्रेमयुक्त व्यवहाराने अकस्मात् भलतीच महान इष्टसिद्धि होणें. उदाहरणार्थ, रत्नावलि नाटिकेंत राजाने वासवदत्तेला वाचविण्याचा प्रयत्न केला, परंतु वास्तविक रीत्या त्याला अत्यंत प्रिय असलेल्या वासवदत्तेच्या वेषांतील सागरिकेलाच त्याने वाचविलें. (२) चतुर वचनांनी ज्या ठिकाणीं श्लेष निर्माण होतो. उदा०—वेणीसंहारांतील सूत्रधार म्हणतो.—

रक्तप्रसादितभुवः शतविग्रहाश्च ।
स्वस्थ्याभवन्तु पुरुराजसूताः सभृत्याः ।।

या ठिकाणीं श्लेषाने कौरवांचा नाश आणि नायकांचें मंगल एकत्र सुचविलें आहे. (३) ज्या ठिकाणीं वेगळाच अर्थ सूचित करणारें, अप्रत्यक्ष अर्थ निघणारें व विशेष निश्चययुक्त वचन असेल आणि ज्या ठिकाणीं उत्तरहि श्लेषयुक्त असेल, त्या ठिकाणीं तिसरें पताका स्थान होतें. उदा० वेणीसंहारांत—‘कंचुकी–देव, भग्नम् भग्नम्’ राजा—‘केन ?’ कंचुकी–‘भीमेन’ राजा–‘कस्य ?’ कंचुकी–‘भवतः’ राजा–‘आऽ किम् प्रलपसि ?’ या ठिकाणीं दुर्योधनाच्या ‘ममोरुयुग्मम्’ च्या बरोबर कंचुकीचें ‘भग्नम् भग्नम्’ अप्रत्यक्ष रीतीने दुर्योधनाचा ऊरुभंग सूचित करतें. (४) ज्या ठिकाणीं सुंदर श्लेषयुक्त वचनाचा प्रयोग होऊन प्रधानफलाची सूचना होते. उदाहरणार्थ, रत्नावलि नाटिकेंत राजा म्हणतो, आज मी या लतेला अन्य कामिनीप्रमाणे पाहून देवीचें मुख क्रोधाने लाल बनवीन. या वचनांत असें भविष्य सुचविलें जातें की राजा सागरिकेवर प्रेम करील, ज्यामुळे क्रोधवश वासवदत्तेचें मुख लाल होईल.

## नाट्यवस्तु, नाट्यावस्था व नाट्यरचना

मनुष्यजीवनाचा उद्देश धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष यांची प्राप्ति हा आहे. हें लक्षांत घेऊनच भारतीय परंपरेंतून नाट्यवस्तूचें विविध विभाजन झालेलें आहे. सर्वप्रथम बीज, बिंदु, पताका, प्रकरी आणि कार्य हे पांच भेद केले आहेत. यालाच वस्तुतत्त्व, अर्थप्रकृति किंवा नाट्यवस्तूचें विभाजन म्हणतात. सर्वप्रथम मुख्य फलाचा हेतु असलेला कथाभाग जो प्रथम अत्यंत सूक्ष्म असून क्रमशः विकसित होतो, त्याला **बीज** असें म्हणतात. मुख्य कथेशीं संलग्न असून निमित्तमात्र राहून समाप्त होणारी व अवांतर कथेला विकसित करणाऱ्या वस्तूस **बिंदु** म्हणतात. उदाहरणार्थ—रत्नावलींत सागरिकेचें वचन. श्लिष्ट रचनेमुळे समान गुणास्तव प्रस्तुत भावापासून एखादा नवा अप्रस्तुत भाव प्रकट होत असेल तर त्या वस्तूस **पताका** म्हणतात. रामायणांत सुग्रीव आणि शाकुंतलांत विदूषक यांच्या कथा या प्रकारच्या होत. प्रसंगोचित्, एकदेशीय, लहान लहान वृत्तास **प्रकरी** म्हणतात. उदाहरणार्थ—रामायणांतील रावण–जटायु संवाद. ज्याकरिता सर्व उपायांचा आरंभ आणि साफल्याकरितां सर्व साधनें एकत्र होतात, त्याला **कार्य** म्हणात. उदा० रामायणांतील रावणवध आणि रत्नावलींतील उदयनरत्नावलिविवाह.

## नाटकाच्या पांच अवस्था

प्रत्येक रूपकांत कार्य व्यापाराच्या आरंभ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ती, फलागम या पांच अवस्था असतात. फलप्राप्तीचें औत्सुक्य म्हणजे **आरंभ**; फलप्राप्तीकरतां उद्योग म्हणजे **प्रयत्न**; साफल्याची संभावना अज्ञात असली म्हणजे **प्राप्त्याशा**; साफल्याचा निश्चय म्हणजे **नियताप्ति** आणि साफल्यप्राप्ति व उद्देशपूर्ति बरोबर अवांतर इष्ट फलसिद्धि म्हणजे **फलागम** उदाहरणार्थ–दुष्यन्ताला शकुन्तला पाहण्याची उत्कंठा म्हणजे आरंभ. पुर्नमिलनाचा उपाय म्हणजे प्रयत्न. दुर्वासाचा शाप व उःशाप म्हणजे प्राप्त्याशा, कोळ्याकडून मुद्रिका प्राप्त होणें म्हणजे नियताप्ति, दुष्यन्त-शकुन्तला–मीलन म्हणजे फलागम.

## नाटकाच्या पांच संधि

उपर्युक्त पांच व्यापारांबरोबर मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श, निर्वहण अशा नाट्यरचनेच्या पांच संधि

आहेत. प्रधान प्रयोजन साध्य करणाऱ्या कथेच्या केंद्र-बिंदूशीं संलग्न होण्यास संधि म्हणतात. प्रारंभ नांवाच्या अवस्थेबरोबर संयुक्त होऊन जेथे बीजोत्पत्ति होईल तो **मुखसंधि**. शाकुन्तलांत पहिल्या अंकांत आरंभ होऊन सेनापति निघून जातो तोंपर्यंत मुखसंधि. मुखसंधीचे उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभव, उद्‌भेद, करण, भेद इत्यादि बारा प्रकार आहेत. मुखसंधींत दाखविलेल्या बीजाचा जेथे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष उद्‌भेद असेल अर्थात् नाटकीय प्रधानफल साधक इतिवृत्त कधी गुप्त व प्रकट णसेल तर **प्रतिमुखसंधि** होतो. या संधीचे विलास, परिसर्प, विधूत, क्षम, नर्म, द्युति, प्रगमन, निरोध, पर्युपासन, पुष्प, उपन्यास, वर्णसंहार हे प्रकार आहेत. ज्या ठिकाणीं प्रधान प्रयोजनाच्या सिद्धयर्थ समहार होतो तो **निर्वहण** संधि होय. संधि, विबोध, ग्रथन, निर्णय, परिभाषण, प्रसाद, आनंद, समय, कृती, भाषण, पूर्वभाव, उपगूहन, काव्य-संहार व प्रशस्ति हे निर्वहण संधीचे प्रकार होत. गर्भ-संधीच्या तुलनेने बीजाचा अधिक विस्तार झाल्यावर फलोन्मुख होतांना शाप, क्रोध, विपत्ति व विलोभन यांमुळे विघ्नें उपस्थित झाल्यास **विमर्ष** वा **अवमर्ष** संधि होतो. अपवाद, सफेट, विद्रव, शक्ति, द्युति, प्रसंग, छलन, व्यवसाय, विरोधन, प्ररोचन, विचलन, आदान हे विमर्ष संधीचे प्रकार आहेत. प्रतिमुख संधींत किंचित् प्रकाशित बीजाचा वारंवार आविष्कार, तीरोभाव, अन्वेषण असतें. परंतु गर्भसंधींत, प्राप्त्याशा, आणि पताका या दोन गोष्टी असतात, अभूताहरण मार्ग, रूप, उदाहरण, क्रम, संग्रह, अनुमान, अधिबल, तोटक, उद्वेग, संभ्रम, आक्षेप हे प्रकार आहेत. सारांश, अवस्था, संधि आणि प्रकृति हीं नांवे तीन दृष्टींनी दिलेलीं आहेत. अवस्था ह्या कार्य वा व्यापार शृंखलेच्या भिन्न भिन्न स्थितिदर्शक आहेत. आणि अर्थप्रकृति कथावस्तूच्या तत्वसूचक असून संधि नाटच-रचनेच्या विभागांना दर्शविणाऱ्या आहेत.

## अंक योजना व कालावधि

नाटकांत दृश्य वस्तूकरिता अंकांची योजना केलेली असते. अंकांतर्गत घटना यथाशक्य जास्तींत जास्त एकाच दिवसाची असावी. अशक्यच असल्यास तिला इतकें संक्षिप्त करावयास हवें की काव्यसौष्ठव नष्ट न होतां इतर अंकांशीं ती असंबद्ध होऊं नये. सामान्यत: दोन अंकांमध्ये एक वर्षापर्यंतचा काल अंतर्हित असूं शकतो. यापेक्षा अधिक काल कमीच करायला हवा. भारतीय नाटचशास्त्रकारांनी या काला-वधीची सूचना देण्याकरिता पांच दृश्यांचें विधान अर्थोपक्षेपक या नांवाने केलें आहे अर्थोपक्षेपकाद्वारें केवळ सूच्य अंश अंतर्भूत असतो. विष्कंभक, प्रवेशक, चूलिका, अंकास्य व अंकावतार हे अर्थोपक्षेपकाचे पांच प्रकार आहेत. भूत वा भविष्यकालीन घटना किंवा कथेचो मध्यमपात्रद्वारा सूचना किंवा संक्षिप्त वर्णन विष्कंभकांत अपेक्षित आहेत. एक वा अनेक पात्रद्वारा याचा प्रयोग झाल्यास शुद्ध विष्कंभक व नीच पात्रांसह प्रयुक्त झाल्यास संकर होतो. शुद्ध विष्कंभकांत संस्कृत वार्तालाप व संकीर्ण विष्कंभकांत प्राकृतचा उपयोग होत असे. प्रवेशक हा विष्कंभकाप्रमाणेच असतो. परंतु पात्र व भाषा निकृष्ट असून प्रवेशक दोन अंकांमध्ये येत असतो. नेपथ्यांतून एखाद्या रहस्याची सूचना दिल्याने चूलिका होते. रसार्णवसुधाकरांत खंडचूलिकेचा उल्लेख आहे, जींत मंचस्थितपात्र नेपथ्यस्थित पात्रांना करतें. अंकाच्या शेवटीं पुढील अंकांत घडणाऱ्या गोष्टींची सूचना पात्राकडून दिली गेल्यास अंकास्य होतो. एका अंकांतील कथा दुसऱ्या अंकांत चालू असल्यास अंकावतार होतो. नाटकांत किती अंक असावेत याविषयी भारतीय शास्त्रकारांचे विचार निश्चित आहेत. नाटकांत ५ ते १०, भाणांत १, समव-कारांत ३ व ईहामृगांत ४ अंकांचें विधान आहे. अर्थात अंकसंख्येला विशेष महत्व आहे असें नाही.

## भारतीय नाटकांतील नायक–भेद

भरताच्या मताने नाटचांतर्भूत पात्रांची उत्तम, मध्यम व अधम या तीन प्रकृति असून धीरप्रशांत, धीरोदात्त, धीरललित, धीरोद्धत हे नायकाचे चार प्रकार आहेत. प्राचीन नाटकांत देवता, सेनापती व अमात्य हे धीरोदात्त, ब्राह्मण व वैश्य हे धीरप्रशांत, राजा हा धीरललित आणि वेणीसंहारसारख्या नाटकांत भीमासारखा नायक धीरोद्धत असतो. चार प्रकारच्या

नायकांकरितां चार प्रकारच्या विदूषकांची व्यवस्था भरताने केली आहे. देवतेकरितां सन्यासी वा धर्मध्वजी, राजाकरिता ब्राह्मण, सेनापती व अमात्याकरितां राजपुरुष आणि ब्राह्मण व वैश्यांकरितां त्यांचे शिष्य अशी विदूषकव्यवस्था आहे. धनंजयाच्या दशरूपकानुसार नाटयवस्तूचा शेवटपर्यंत विकास करणाऱ्या प्रधान पात्राला नायक म्हणतात. त्याचे २१ गुण मानले आहेत. सात्त्विक वृत्तीच्या प्राधान्याने माधव व चारुदत्त धीरप्रशांत नायक आहेत. कलासक्त, सुखी व कोमल स्वभावी होवून राजकार्य दुसऱ्यावर सोपविणारा दुष्यन्त धीरललित आहे. शोकक्रोधाने विचलित न होणारें क्षमी, गंभीर, स्थिर, दृढव्रती रामधर्मबुद्धादि नायक धीरोदात्त आहेत. द्वेषी, मायावी. छलि, प्रचंड, चपल, असहिष्णु, अहंकारी, शूर व स्वयंप्रशंसक असणारे रावण मेघनाद हे नायक धीरोद्धत होत. नायक हा आद्यन्त, एकाच प्रकारचा असावा अशी अपेक्षा आहे. वरील चार प्रकारच्या नायकाचे अनुकूल, दक्षिण, शठ व धृष्ट असे प्रत्येकीं चार प्रकार होतात. त्यांचेहि पुन: उत्तम, मध्यम व अधम असे तीन भेद होतात. या ४८ नायकांचे दिव्य, अदिव्य, दिव्यादिव्य असे तीन भेद मानल्यास नायकांचे एकूण १४४ प्रकार होतात.

### नायकांचे सहाय्यक

नायकांचे अनेक साहाय्यक असतात. जो अंतरंग-मित्र व प्रासंगिक वस्तूंचा पताका नायक असतो त्याला पीठमर्द म्हणतात. तो कार्यकुशल, अनुचारी व भक्त असावा. मकरंद व सुग्रीव हे आदर्श पीठमर्द होत. अन्य साहाय्यकांचे शृंगार–धर्म–अंत:पुर–संवाद–साहाय असे पांच प्रकार आहेत. यांचे प्रत्येकीं वैशिष्टयपूर्ण आणखी प्रकार आहेत. पीठमर्द व धर्मसहायक उत्तम, वीट व विदूषक मध्यम, चेट व शकार अधम समजले जातात. प्रतिनायक धीरोद्धत, लोभी, कठोर, पापी, व्यसनी आणि शत्रु असतो. शोभा, विलास, माधुर्य, गांभीर्य, स्थैर्य, तेज, लालित्य व औदार्य हे अष्ट सात्त्विक पौरुषेय नायकाचे गुण मानले आहेत.

### भारतीय नाटकांतील नायिकाभेद

भरताने नायकाच्या प्रियेस नायिका मानलें आहे. मग ती पत्नी असो वा नसो. नायिकेचे दिव्या, नृपतिनी, कुलस्त्री व गणिका हे चार भेद आहेत. अन्य शास्त्रकारांनी स्वकीया, परकीया व सामान्य असेहि भेद मानले आहेत. धनंजयाने दशरूपकांत याचा पुरस्कार केला आहे. मुग्धा, मध्या व प्रगल्भा हे स्वकीयेचे तीन भेद आहेत. ऊढा (विवाहिता), अनूढा (अविवाहिता) हे परकीयेचे दोन भेद आहेत. गणिका कलानिपुण, साहसी व धूर्त असते. नायिकेच्या व्यवहार आणि अवस्था यांना अनुसरून आठ भेद होतात. पतीला वश करणारी स्वाधीनपतिका, पतीची प्रतीक्षा करणारी वासकसज्जा, अपराधाशिवाय पतीला निश्चित काळपर्यंत प्राप्त न करणारी विरहोत्कंठिता, नायकाच्या दुष्टतेमुळे त्याच्या शरीरावर अन्य स्त्रीच्या संभोगाचीं चिन्हें पाहून इर्षेने जळणारी खंडिता, प्रथम प्रार्थना करणाऱ्या प्रियतमास निरादरून पश्चात्ताप करणारी कलहान्तरिका, नियत स्थानीं प्राप्त न होणाऱ्या प्रियतमाकडून वंचित झालेली अपमानिता ही विप्रलब्धा, भूत, भविष्य व वर्तमानांत कार्यवश विदेशगमन करणाऱ्या पतीची प्रिया ही प्रेषितपतिका, कामार्त होऊन स्वत: संकेतस्थानीं जाणारी वा स्वत: प्रियतमास आपणाकडे पाचारणारी अभिसारिका, या अष्टनायिका होत. नायकाप्रमाणे नायिकेलाहि विविध कार्य करणाऱ्या विविध दूतिका असतात. कधी कधी नायिका स्वयं-दूतिकाहि असते.

### नायक–नायिकांचे अलंकार

नायक नायिकांचे विशेषतः नायिकांचे विश्वनाथाने साहित्यदर्पणांत विविध अलंकार मानले आहेत भाव, हाव व हेला हे तीन **अंगज** अलंकार आहेत. शोभा, कांति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य व धैर्य हे **अयत्नज** अलंकार आहेत. याशिवाय लीला, विलास, विभ्रम, किलकिंचित्, मोट्टायित, कुट्टमित, विब्बोक, ललित, मद, तपन, मुग्धता, कुतूहल, हसित, चकित, केली हे **स्वभावज** अलंकार होत.

### भारतीय नाटकांतील स्थाननिर्देश

प्राचीन संस्कृत नाटकांत स्थाननिर्देशाच्या आवश्यक तंत्राचे पालन केलेलें आढळेल. रंगाध्यक्षास कसलीहि सूचना देण्याची आवश्यकता ठेवली नाही.

कांही स्थाननिर्देश पात्रें स्वतः करून जातात. उदाहरणार्थ, शाकुंतलांत दुष्यन्त स्वतःच कण्वाश्रमाची सूचना देतो.

## पात्रांची भाषा

पात्राच्या अवस्थेप्रमाणे त्याची भाषा निश्चित झालेली असते. तसाच ध्वनीहि ठरलेला असतो. नाटकांत संस्कृत आणि प्राकृतावरोबर अतिभाषा व व आर्यभाषा व जात्यन्तरी भाषा यांचाहि प्रयोग झालेला आढळतो. नाटकीय भाषेंत व्यंजित शब्दांचाहि प्रयोग आढळतो. दोघांच्या परस्पर भाषणास संवाद म्हणतात. क्वचित् कारणवश पात्राला स्वागत बोलावें लागतें. संवादांत आवश्यकतेनुसार पद्य आणि त्यांत विभिन्न रसांच्या अभिव्यंजनेस अनुकूल रागरागणीचाहि प्रयोग झाला पाहिजे. भाषेंत स्वाभाविकतेबरोबर काव्यशैलीचा प्रयोग आनंददायी असतो. नाटकाच्या दृष्टीने त्या शब्दसमूहाला वाक्य म्हणतात जो पात्रांच्या तोंडून नाटकीय कथावस्तू, चरित्रभाव वा परिस्थिति प्रेक्षकांना समजावून देण्यास साहाय्यक होत असेल. राजशेखराचें मत आहे की इच्छित अर्थ गुंफणाऱ्या पदांचा समूह म्हणजे वाक्य. भारतीय नाटचशास्त्रानुसार नाटकीय वाक्याचे सूचनात्मक, प्रश्नात्मक, समर्थनात्मक, आदेशात्मक, उपदेशात्मक, संमतिसूचक, तर्जनात्मक, अधिकारात्मक, प्रार्थनात्मक, व्यग्रतासूचक, उन्मादसूचक, हास्यात्मक, उपेक्षात्मक, व्यंगात्मक, चाटुकारितायुक्त इत्यादि विविध प्रकार आहेत.

## भारतीय नाटकांतील रंगदृश्य विधान

संस्कृत नाटकांत केवळ प्रवेश आणि निष्क्रमण यांचेंच रंगदृश्य होतें. उर्वरित दृश्यविधान पात्रद्वारा केलें जातें. कारण त्या कालीं दृश्याचेंवर्णन सुद्धा चित्राभिनयद्वारा होत असे. महाकवि कालिदासाने अभिनय करणाऱ्यांच्या करिता आवश्यक असा सर्व प्रकारचा अभिनयनिर्देश केलेला आहे. अभ्यासकाने प्रयत्न केल्यास प्रविश्यति, सस्मितम्, कर्णम् दत्वा, निष्क्रान्ताः, अवलोक्य, परिक्रम्य, सगर्वम्, सरोषम्, इत्यादि सुमारें ७० निर्देश त्याला सहज आढळतील,

## भारतीय नाटकांतील संगीतयोजना

संस्कृत नाटचशास्त्रांत विशिष्ट रसाकरितां विशिष्ट रागांची योजना आहे. शृंगाररसाकरितां भैरवी, गौड, श्री, छाया; करुण रसाबरोबर भैरव, कामोद, देश, गांधार; वीर रसाबरोबर धनश्री, गौडी, शंकरावरण, तोडिका; रौद्र रसाबरोबर कोलाहल, तारा; विरक्ति भावांत भूपाली व देश, या रागांची योजना केलेली आहे. भयानक, बीभत्स व अद्‌भुत या रसांकरितां कोणत्याहि रागाची व्यवस्था नाही. केवळ पुलिंदिका रागिणी सर्व रसांकरिता गाण्यांत येऊं शकते. संस्कृत नाटकांत नाटकद्वारा संगीत व्यवस्थापकाकरिता संगीत निर्देश केलला आढळतो. उदाहरणार्थ, शाकुंतलांत विदुषकाचा संकेत, "भो वयस्य--कलविशुद्धायागीतेः स्वरसंयोगा श्रूयते। चाने तत्रभवति हंसपदिका वर्णपरिचयम्।," प्रियमीलनाची उत्कंठा, विरह, आज्ञा वा अनुरोध, युद्ध वा पराक्रमाचा उत्साह किंवा उत्तेजन, विरक्ति वा भक्तीचा आवेश, मनोविनोदन, अभ्यासपूजन वा उत्सव इत्यादि अनेक अवस्थांत संगीताची योजना झालेली आढळते. संस्कृत नाटककारांनी अत्यंत उदारतेने पात्राकरवीं गद्यसंवादाबरोबर श्लोकांचाहि वापर केलेला आहे.

महाकवि क्षेमेंद्राने सुवृत्ततिलक या ग्रंथांत छंदयोजनेसंबंधाने विशेष पद्धति सांगितली आहे. उदा.-उपजातींत शृंगार, वीर रौद्राकरता वसंततिलका, क्रोध, तिरस्कार, दुःख यांकरितां मदाक्रांता, शार्दूलविक्रिडित याप्रमाणे अत्यंत सूक्ष्म विवेचन केलें आहे.

## नाटकांतील रसव्यवस्था

नाटकांत रस हें अत्यंत प्रमुख तत्त्व आहे. शृंगार, वीर, हास्य, करुण, भयानक, अद्‌भुत, बीभत्स, रौद्र असे रसाचे ८ प्रकार मानले आहेत. कांहींनी शांत हा नववा रस मानला आहे, परंतु नाटकाच्या दृष्टीने तो कृतीला प्रतिकूल असल्यामुळे त्याज्य मानला आहे. या ठिकाणीं कालाभावास्तव रसमीमांसा सर्व प्रकारें कटाक्षपूर्वक टाळली आहे. कारण तद्‌विषयक प्रामाणिक विवेचन हा आणखी एका संपूर्ण अतिविस्तृत लेखाचा विषय होईल.

अनुक्रमणिका

### नाटयप्रकार

संवादप्रधान, संगीतप्रधान, व्यक्तिप्रधान, संघर्ष-प्रधान असे चार नाटयप्रकार भारती, सात्विकी व आर्भटी या चार नाटयवृत्तीला अनुसरून मानले आहेत. नाटयशास्त्रांत नायकनायिकादिकांच्या विशेष प्रकारच्या व्यवहारास वृत्ति म्हणतात. काव्यमीमांसेंत राजशेख-राने म्हटलें आहे, " तत्रवेशविन्यासक्रमः प्रवृत्तीः विलासविन्यासक्रमोः वृत्तिः वचनविन्यासक्रमो रीतिः " साहित्यदर्पणाच्या टीकाकार तर्कवागिशाने म्हटलें आहे, " वर्तते रसोऽनयतिवृत्तिः । "

### दशरूपक व अठरा उपरूपकें

रूपकाचे दहा प्रकार मानले आहेत. इतिहास-प्रसिद्ध कथा सामान्यतः पांच ते १० अंक, उत्तरोत्तर लहान अंक असल्यास नाटक मानलें जातें. लौकिक वा कविकल्पितकथा, नायक धीरप्रशांत, नायिका कुल-कन्या वा वेश्या असल्यास प्रकरण मानलें जातें. [ शुद्ध प्रकरण नायिका कुलकन्या असलेलें मालतीमाधव, नायिका वेश्या असलेलें मृच्छकटिक हें विकृत प्रकरण आहे.] एक अंक, एक पात्र व तेंहि बुद्धिमान विटाचें असून कथानक कल्पित, कैशिकी लास्याचे १० प्रकार आढळून आकाशभाषिताचेंहि प्राचुर्य ज्यांत मिळतें त्यास भाण म्हणतात. भाणाप्रमाणेच परंतु हास्यरसाचें आधिक्य असून नीच पात्राची नायक म्हणून योजना असेल तर प्रहसन होतें. कथा पौराणिक वा ऐतिहासिक असून चार अंक, चार संधि, हास्यशृंगार व्यतिरिक्त रस, कैशिकीव्यतिरिक्त वृत्ति, देवता, गंधर्व, राक्षस, यक्ष, भूत, पिशाच्चादि सोळा प्रकारच्या उद्धत नायकांच्या उन्मत चेष्टा व माया इत्यादि ज्यांत आढळेल अशा 'त्रिपूरदाह'-सारख्यास डिम् म्हणतात. पौराणिक वा ऐतिहासिक कथांत नायक धीरोद्धत, राजर्षि व दिव्य पुरुष पात्रांचें बाहुल्य असतें. स्त्रीरहित नाटक असून एक अंक व एकाच दिवसाचा वृत्तांत, युद्ध असलें तरी स्त्रीकरितां नाही. अवांतर सर्व 'डिम्' प्रमाणेच असल्यास सौंगधिका-हरणसारख्यास व्यायोग म्हणतात. देवता वा असुर-संबंधित ऐतिहासिक कथा, पृथक् फल प्राप्त करणारे बारा देवासुर नायक अतात. उदाहरणार्थ समुद्रमंथनांत विष्णूला लक्ष्मी, इंद्राला ऐरावत, देवांना अमृत इत्यादीं-ची प्राप्ति; वीर रसास प्राधान्य; तीन अंक; पहिल्या अंकांत सहा घटिकांचा वृत्तान्त, उर्वरितांत दोन व एका घटकेचा वृत्तान्त, वीथी असल्यास समवकार होतो. उत्तम वा मध्यम पुरुष नायक, एक अंकी रूपक, एक वा दोनच पात्रें, आकाशभाषित, कैशिकी वृत्ति व शृंगारास प्राधान्य असल्यास वीथी हें रुपक होतें. एकच अंक, स्त्रियांचा विलाप, करुणप्राधान्य, प्रसिद्ध इतिवृत्त, साधारण नायक, जयपराजयवर्णन, वैराग्योन्मेषिनी, भारती, कैशिकीवृत्ति व लास्याचे १० अंग असल्यास अंक होतो. हरिणीसदृश अलभ्य नायिकेची इच्छा करणारा नायक धीरोद्धत प्रतिनायक, प्रसिद्ध व कल्पित कथानक, चार अंक आणि इतिहासांत एखाद्या महा-त्म्याचा वध असला तरी तो टाळलेला आहे अशा परिस्थितींत ईहामृग रूपक होतें. या १० प्रमुख रूपकां-बरोबर नाटिका (रत्नावलि), त्रोटक (विक्रमोर्वशीय), सट्टक (कर्पूरमंजिरी), गोष्टी (रैवतमदनिका), नाटय-रासक (विलासवती), प्रस्थानक (शृंगारतिलक), उलाप्य (देवीमहादेव), काव्य (यादवोदय), रासक (मेनकाहित), प्रेंखण (वालिवध), सलापक (माया-कापालिक), श्रीगदित (क्रिडारसातल), शिल्पक (कनकावतीमाधव), विलासिका, दुर्मल्लिका (बिंदु-मती), हल्लीश (केलिरैवतक), प्रकरषिका; भाणिका (कामदत्ता), इत्यादि अठरा उपरूपकें भारतीय नाटयांत आढळतात,

### भारतीय नाटकांतील प्रस्तावना

नाटकाच्या प्रारंभीं प्रस्तावना देण्याची प्रथा सर्वच देशांत आढळते. जें कार्य नाटकाच्यापूर्वी केलें जातें त्याला भरताने पूर्वरंग म्हटलें आहे. नटनटी ज्या स्थानीं परस्पर अनुरंजन करतात त्याला रंग म्हणतात. त्यापूर्वीची क्रिया म्हणजे पूर्वरंग, असून या पूर्वरंगाचे प्रत्याहार, आरंभ, परिघट्टना, संघट्टना, उत्थापन, परिवर्तन, नांदी प्ररोचना, रंगद्वार इत्यादि इत्यादि बावीस प्रकार मानले आहेत. भारतीय नाटयशास्त्रांत शास्त्रकारांनी केवळ नाटकांच्या विविध अंगाच्याच नव्हे तर कवि आणि नाटककाराच्याहि

प्रवृत्तिभेदाचा अतिशय सुंदर असा विचार केलेला आहे. मालविकाग्निमित्र–कर्ता उदात्त, मालतीमाधव–कर्ता उद्धत, करुणाकंदलाकर्ता प्रौढ, रामचरित्मानस–कर्ता विनीत असे कवि वा नाटककारांचे चार प्रकार मानले आहेत. त्याचप्रमाणे ज्यांच्या आगमनाकरिता नाट्यप्रयोक्ता उत्सुक असतो असे प्रार्थनीय आणि जो स्वतः नाटकाकरितां उत्सुक असतो असे प्रार्थक हे दर्शकांचे दोन प्रकार मानले आहेत.

### प्ररोचना व अंकचयन

भारतीय वृत्तीच्या चार अंगांत प्ररोचना मुख्य आहे. प्रस्तुताची प्रशंसा करून लोकांची उत्सुकता वाढविण्याचा प्रकारास प्ररोचना म्हणतात. देश-कालाची प्रशंसा अचेतनाश्रय आणि नायक, कवि, दर्शक व नट यांची प्रशंसा चेतनाश्रय होय. असे प्ररोचनेचे दोन भेद आहेत. उद्घातक, कथोद्घात, प्रवर्तक, अवगलित, प्रयोगातिशय हे साहित्यदर्पणा-नुसार प्रस्तावनेचे पांच प्रकार आहेत.

रूपकाच्या प्रधानखंडास अंक म्हणतात. त्यांत नायकाच्या कार्याचें साक्षात् वर्णन रसपूर्ण असतें. प्रत्येक अंकांत शृंगार वा वीर एकाच रसाला प्राधान्य असतें. अवांतर रस गौण व साहाय्यक असतात. अद्भुतरस अंकांत असावा. रसाधिक्यामुळे कथा खंडित होऊं नये. या गोष्टी भारतीय नाटकांतील अंकरचनेंत आढळतात.

### समारोप

आतापर्यंतचें विवेचन अत्यंत त्रोटक, सूत्रबद्ध आणि कोणत्याहि प्रकारें तुलना, उदाहरण आणि अवतरण यांच्या मोहाला बळी न पडतां झालेलें आहे. तथापि जें कांही प्रस्तुत करतां आलें त्यावरून भारतीय नाट्यशास्त्राची सूक्ष्मता, विस्तार, व्यापकता हें सारें निश्चितपणें लक्षांत येईल, असा विश्वास वाटतो. आज जरी भारतीय नाट्यशास्त्राप्रमाणें नाटकांची रचना केली जात नाही तरीहि जें कोणतें अद्ययावत्तम तंत्र आजच्या नाट्यरचनेकरतां योजलें जाईल त्यामध्ये भारतीय नाट्यशास्त्राच्या मूल तत्त्वांचा आणि दृष्टीचा कोणता आणि किती अंश उपयुक्त आहे यांची कल्पना मराठी नाट्यरसिकांना व्हावी आणि पाश्चात्य नाट्यतंत्राशीं भारतीय नाट्यशास्त्राची तुलना करतां यावी या हेतूने भारताचें प्राचीन नाट्यशास्त्र मराठी वाचकांच्या सोयीसाठी यथामति प्रस्तुत केलें आहे. या संपूर्ण विवेचनांत उदाहरणें व अवतरणें टाळल्यामुळे जिज्ञासू अभ्यासकांची निश्चित गैरसोय झालेली आहे. परंतु आधीच झालेला विस्तार लक्षांत घेतां झालेली टाळाटाळ अनिवार्य होती, हें लक्षांत घेऊन अभ्यासक मला क्षमा करतील अशी आशा आहे.

---

# मराठी रंगभूमीचा तंत्रात्मक विकास

श्री. बापूराव नाईक, मुंबई

मराठी रंगभूमीची पूर्वपीठिका आता माहीत झालेली आहे. रंगभूमीच्या उगमाचा मागोवा, आता निश्चितपणें विष्णुदास भावे यांनी 'भागवत मंडळी' करीत असलेल्या खेळांच्या अनुकरणाने १८४३ मध्ये सांगली मुक्कामीं 'सीतास्वयंवर' हा खेळ केला, तिथवर जाऊन पोचला आहे. या गोष्टीला, १९४३ मध्ये सांगलीस आणि नंतर गावोगावीं शतसांवत्सरिक नाट्योत्सव करून, आपण मान्यताहि दिलेली आहे. भावे यांच्या पूर्वी लिखित नाटकें होत असत ही गोष्ट कै. राजवाडे यांना तंजावर येथील रामदासी मठांत सापडलेल्या 'लक्ष्मीनारायण कल्याण' या नाटकाच्या पोथीवरून सिद्ध झालेली आहे. अलीकडे 'यज्ञगान भागवत' या नाटकाचे लेखक श्री. लेले यांच्या एतद्विषयक संशोधनांतून तत्कालीन इतर नाटकांची सुद्धा ओळख झालेली आहे. भावे यांच्या पूर्वीपासून गोमंतकांत, आणि आडिवऱ्यासारख्या कोकणांतील गावीं, दशावतारी नाटकें होत असत इतकेंच नव्हे, तर भाव्यांना ज्या भागवत मंडळीच्या नाटकाने स्फूर्ति दिली तें नाटक या गोमंतकीय दशावताराचें प्रतिनिधि होतें, असेंहि संशोधकांनी गोळा केलेल्या माहितीवरून दिसतें. मग त्या गोमंतकीय दशावतारी खेळांस संशोधकांनी अविकसित नाट्य म्हणावें पाहिजे तर!

मराठी रंगभूमीच्या सुरवातीस, मुख्यत: तत्कालीत विवाहविषयक संस्कृत नाटकाच्या अनुकरणाने लिहिलेल्या; पण रचनेवर तमाशासदृश लोकनाट्याची दाट छाप असलेल्या, तंजावरी नाटकांच्या स्वरूपावरच त्या काळच्या रंगभूमीचें तंत्र अवलंबून असे. भरत नाट्यशास्त्रामध्ये दुसऱ्या अध्यायांत जें नाट्यमंडपाचे प्रकार सांगितले आहेत तशाच प्रकारचा रंगमंच या तंजावरी नाटकांना वापरीत असावेत.

भरतप्रणीत पद्धतीने बांधलेला एकहि रंगमंच आज उपलब्ध नाही. त्या काळीं पक्के रंगमंच बांधीत असत असें कु. गोदावरी केतकर प्रभृतींचें म्हणणें आहे; तर रंगमंचाच्या प्रत्यक्ष बांधणींत लाकडाचा फार उपयोग होत असे. त्यावरून तत्कालीन रंगमंच तात्पुरतेच उभारीत असत, असा कयास प्रा. सीताराम चतुर्वेदीसारखे आधुनिक भरताभ्यासी लोक काढतात. तंजावरास मात्र आजहि भरतप्रणीत रंगमंचासारखा वाटणारा रंगमंच पाहण्यास मिळतो. तंजावरी नाटकें होत, तीं राजेलोकांच्या मर्जीखातर, तेव्हा त्यांत कौशल्यापेक्षा आणि नाट्यनिपुणतेपेक्षा हौसेचाच भाग जास्त असणार. अर्थात प्रयोगतंत्र भव्यतेकडे झुकणारें असलें तरी त्यांत तांत्रिक सफाई नसावी हें उघडच आहे.

दशावतारी नाटकांचें मूळ, महाकाव्य–वाचनांत आहे हें स्पष्ट दिसतें. आज सर्वमान्य झालेलें दशावतारांचें स्वरूप श्रीमद्भागवत लेखनकालींहि निश्चित झालेलें नव्हतें. तसें तें नंतर झालें आणि दशावताराचे खेळ करण्याची कल्पना महाराष्ट्रांत एकनाथ समकालीन असावी असें वाटतें. त्याच काळीं प्रचलित असलेल्या वासुदेवादि भारुडांचा रामराज्याभिषेकादि उत्सवाशीं संबंधित असलेल्या ललितांचा या खेळावर परिणाम झालेला आहे. यांतील वासुदेवाचा वेष आणि एकनाथापूर्वी कांही शतकें लिहिल्या गेलेल्या 'मानसोल्हासां'तील महाराष्ट्रवीटाचा वेष व कोकणी दशावतारांतील सूत्रधाराचा वेष यांत बरेंच साम्य आहे. दशावतारी खेळाचें तंत्र आज मूळ शुद्ध स्वरूपांत क्वचितच पाहावयास सापडतें. कारण देशावरील तमाशाप्रमाणे या कोकणी दशावतारांतहि नवनवीन प्रकार मिसळले आहेत.

दशावतारी खेळ मुख्यतः सुगीनंतर होणाऱ्या देवतोत्सवांत, जत्रांच्या स्वरूपांत, होत असतात. त्यांचा रंगमंच म्हणजे देवळांतील मुख्य सभागृहाची जागा. वासुदेवाप्रमाणे पायघोळ झगा व वर टोकदार टोपी घातलेला सूत्रधार मध्ये देवाकडे तोंड करून उभा राहतो. आणि त्याच्या बाजूस दोन पखवाजी व टाळकरी वर्तुळाकृतीमध्ये उभे राहतात. सुरवातीची धुमाळी, नमन आणि गणपती सरस्वतीचे प्रवेश संपल्यानंतर दशावतारांची पुराणांतरींची कथा सांगण्यास सूत्रधार किंवा हरिदास सुरवात करतो. त्याने म्हटलेल्या पदांनुरोधाने अगर ओव्यांना अनुसरून वेगवेगळ्या वेषांत रंगलेलीं पात्रें अभिनय करतात, उत्स्फूर्त संभाषणें करतात. प्रत्येक पात्राचा प्रवेश नाचत होतो, इतकेंच नव्हे तर एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणीं जाणें, मग तें चालत असो अगर रथांतून असो, किंवा लढाई चालू असो, हे सर्व प्रकार नाचाच्या आश्रयानेच होतात.

भाव्यांनी प्रसारित केलेल्हा पौराणिक खेळाच्या तंत्रांत आणि या दशावतारी खेळाच्या तंत्रांत फारसा फरक नाही. मात्र भाव्यांनी पात्रांचीं भाषणें वाढविलीं, सूत्रधाराचीं पदें व ओव्या कमी केल्या. शिवाय नमन, गणपती सरस्वतीच्या प्रवेशानंतर प्रत्यक्ष दहा अवतार न करतां एखादे पौराणिक आख्यान लावायची प्रथा त्यांनी पाडली. त्यामुळे त्यांचीं नाटकें म्हणजे तेच ते दशावतार नसून वेगवेगळे पौराणिक खेळ झाले. भाव्यांचे साथीदार व सूत्रधार मागे उभे राहत आणि त्याच्या पुढयांत पात्रें कामें करीत. पडदा असला तर एकच असे.

विष्णुदास भाव्यांनी मुंबईस विलायती नाटचगृहांतील खेळ पाहण्यापूर्वी त्यांचें तंत्र शुद्ध देशी होतें. त्याचकाळीं क्वचित् संस्कृत नाटकें शाळा कॉलेजातून होत सत. त्यांचें प्रयोगतंत्र इंग्लिश पद्धतीचें असे. प्रयोग आजच्याप्रमाणेच चित्र चौकटीच्या (picture frame) रंगमंचावर होत. ते संस्कृत नाटकाप्रमाण उघडया प्लॅटफॉर्मवर होत नसत. शिवाय शाळा कॉलेजांतील इंग्रजी नाटकें सुद्धा याच पद्धतीनें होत असत. भाव्यांच्या नंतरचीं किर्लोस्करांचीं नाटकें जरी संस्कृत नाटकाच्या तंत्राने लिहिलीं गेलीं होतीं, तरी त्यांच्या साठी भरतप्रणीत रंगमंच उभारण्याची कामगिरी कोणी केली नाही. पौराणिक मंडळयांनी लोकप्रिय केलेल्या आणि मुंबईमध्ये इंग्रजांच्या अनुकरणाने फारशी, उर्दू नाटक मंडळयांनी स्वीकारलेल्या व्हिक्टोरियन रंगमंचाचाच उपयोग केला.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धांत इंग्लिश शिक्षणाच्या प्रसारामुळे शेक्सिपअर प्रभृति पाश्चिमात्य नाटककारांचा अभ्यास कॉलेजमधून होत होता. त्यामुळेच त्यानंतर जीं मराठी नाटके लिहिलीं गेलीं त्यांच्यावर शेक्सपिअरच्या नाटकांची दाट छाया पडलेली दिसते. खाडिलकरांचीं 'भाऊबंदकी', 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' हीं नाटकें तर उघड उघड शेक्सपिअरच्या मॅक्बेथ, हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो या दुखान्त नाटकांतील तंत्रावर केवळ नव्हे तर प्रसंगावरहि आधारलेलीं आहेत. कोल्हटकरांनी शेक्सपीयरच्या सुखांतिकांतील तंत्र उचललेलें दिसतें. मुंबईला त्या काळांत व्हिक्टोरियन नाटचगृहें बांधण्यांत येत होतीं व त्यांत इंग्लिश नाटकें मधून मधून होत. या नाटचवास्तूंचें व नाटचतंत्राचें अनुकरण इतरत्र मराठी रंगभूमीवर झालें, त्यांत आश्चर्य नाही. सहाजिकच नट–प्रधान आणि नट–व्यवस्थापक–प्रधान नाटक मंडळया निघाल्या आणि नंतर लिहिलीं गेलेलीं नाटकें मुख्य नटास, मग तो स्त्री पार्टी असो वा पुरुष पार्टी, समोर ठेवून लिहिण्यांत येऊं लागलीं.

किर्लोस्करांच्या नंतरचें मराठी रंगभूमीचें तंत्र प्रामुख्याने इंग्लिश रंगभूमीवरील व्हिक्टोरियन तंत्राप्रमाणे अस्वाभाविक आणि थोडें अतिरिक्त अभिनयाने दूषित झालेलें होतें असा आक्षेप आहे. देवलांचीं नाटकें याला अपवादरूप आहेत. त्यांच्या तालमींत तयार झालेली बोडस प्रभृती नटमंडळी स्वाभाविक आणि सहज अभिनयाचें तंत्र अनुसरतात असें उलट बाजूने सांगण्यांत येतें.

नेपथ्यरचनेच्या सोईसाठी या नाटकांची रचना दोन डीप सीन्स्मध्ये एक कव्हरवरील प्रवेश अशी असावी लागे. पडद्यांचा उपयोग सीन बदलण्या साठीच केवळ होत असे. नाटचाच्या परिणामासाठी चालू असलेल्या प्रवेशावर मोक्याच्या ठिकाणीं पडदा टाकणें

किंवा पुढील प्रवेशांतील घटना आणि संभाषण पडद्या-मागें रंगांत आलीं असतांना पडदा उघडून प्रेक्षकांना धक्का देणें हे प्रकार मराठी रंगभूमीवर त्या काळांत फारसे माहीत नव्हते.

नाटकांत कथेला प्रमुख स्थान असे आणि एकंदर तंत्र निरूपणाचें होते. दोन प्रवेशांमध्ये घडून गेलेल्या घटना आणि पात्रांच्या पूर्वेतिहासाची माहिती पात्रां-च्याच तोंडून वदविण्यांत येई. कित्येक वेळां ती स्वग-तांत असे. संभाषण चालू असतांना मध्येच फक्त प्रेक्षकांनाच कळावें असें कांही सांगावयाचें असल्यास ते 'बाजूस' सांगत आणि इतर पात्रें तें न ऐकल्याचा अभिनय करीत !

तिन्ही बाजूस प्रेक्षक असलेल्या खुल्या रंगमंचा-साठी लिहिलेलीं शेक्सपिअरीअन नाटकें आणि प्रोसि-नियम पुढे घुसलेल्या एप्रनयुक्त रंगमंचावर करण्यासाठी लिहिलेलीं रेस्टोरेशन काळांतील नाटकें, सध्याच्या चित्रचौकट रंगमंचावर करणें परिणामकारक होत नाही, ही गोष्ट व्हिक्टोरिअन इंग्लिश रंगभूमीवर स्पष्ट झालेली होती. हेन्री आर्विंग सारख्यांनी चित्र चौकट रंगमंचावरच वास्तव देखावे उभे करण्यांत कौशल्य खर्च केलें असलें तरी जुनीं नाटकें या संकोचलेल्या रंगमंचावर करणें तंत्रदृष्टचा सदोष वाटत होते. याच्या उलट रंगमंचाचें है स्वरूप तीन भितींच्या कल्पनेस अनुरूप ठरलें आणि त्यापासून एकांकी एकप्रवेशी दिवाणखान्यांतलीं नाटकें पुढे येऊं लागलीं. पूर्वावस्था-निरूपणादि, इब्सेन प्रभृति एकोणिसाव्या शतकांच्या उत्तरार्धांत पाश्चात्य नाटककारांनी अनुसरलेलीं तंत्रे, म्हणजे चित्र चौकट रंगमंचाचे अपरिहार्य पर्यवसान. मुळांत हें संभाषण–प्रधान नाटचतंत्र वास्तव सजा-वटीच्या अतिरेकांत सापडल्यामुळे, व्हिक्टोरिअन रंगमंचावरील साधनें त्याच्या आविष्कारास अपुरीं पडूं लागलीं. त्यामुळे बाजूस सरकणारे, वाटोळे फिरणारे, वर किंवा खाली जाणारे असे निरनिराळे रंगमंचाचे प्रकार पुढे आले आणि दुसऱ्या महायुद्धा-पूर्वीच्या तीस चाळीस वर्षांत चांगले लोकप्रियहि झाले.

मराठी रंगभूमीची वाटचाल मात्र त्याच जुन्या पाश्चात्य देशांत गत शतकांतच झालेल्या विंग–कर्टन सेटच्या अनुषंगाने होत राहिली. विसाव्या शतकांतील पहिल्या दोन दशकांत इब्सेन, शॉ, पिनेरो, वाइल्ड, बॅरी, गॉल्सवर्दी, बार्कर इत्यादींची नाटकें इकडे वाचलीं जात होत होतीं. त्यांच्या प्रयोगांचा इतिहास अभ्या-साला जात होता यांत संशय नाही. परंतु किर्लोस्करांनी सुरू केलेल्या संगीत नाटकांची प्रथा पक्कें मूळ धरून बसली होती. १९०१ मध्ये भाऊराव कोल्हटकर निवर्तले तरी संगीत अभिजात नाटकाची पताका जोग-ळेकर, बालगंधर्व, केशवराव भोंसले, दीनानाथ इत्यादि संगीतकुशल नटांनी फडकत ठेविली. याशिवाय संगीत रंगभूमीस गणपतराव बोडस, चिंतामणराव कोल्हटकर या सारखे नामांकित नाटचनिपुण दिग्दर्शक आणि सर्जनशील नट लाभले. या गोष्टींचा परिणाम संगीत नाटक पद्धतीस बेसुमार प्रतिष्ठा लाभण्यांत झाला. किर्लोस्कर देवलांचीं नाटकें तर घरचींच, आणि कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांत संगीताचा नवीन ढंग आणलेला, त्यांत मूळांत गद्य नाटकें लिहिणाऱ्या खाडिलकरांची भर पडली. त्यांच्या नाटकांतील संगीत भास्करबुवा बखले, गोविंदराव टेंबे, यांच्यासारख्या अधिकारी संगीतज्ञांनी सजविलेलें. मागाहून गडकऱ्यां-सारखे प्रतिभाशाली नाटककार आले तेहि एकच प्यालयासारखीं संगीत नाटकें घेऊनच किर्लोस्करां-नंतरच्या संगीत नाटकांच्या प्रयोगांत मामूली फरक झाला हें कबूल केलेंच पाहिजे; मग तो कोणत्या बाजूने—बऱ्या की वाईट हा प्रश्न बाजूला ठेऊं. विंगातील तंबोरे जाऊन तबलापेटीवाले फूटलाईटपुढे आले. त्याच्या जोडीस सारंग्या आल्या. मग पद सुरू होतांच नाटकांतील प्रसंग बाजूस ठेऊन गायक नट उभे राहून वादकांसमोर उभे राहून बैठकीचे गाणें गाऊं लागले. सौभद्रासारख्या जुन्या नाटकांतील पदेंहि घोळून घोळून म्हटलीं जाऊं लागलीं. यामुळे संगीत लोकप्रिय झालें, परंतु नाटचाचें तंत्र मात्र बिघडून गेलें यांत संशय नाही. स्वयंवर, मानापमान, एकच प्याला यांसारखीं नाटचगुणांनी प्रभावी असलेलीं नाटकें केवळ त्यांतील संगीतानेंच ओळखलीं जाऊं लागलीं.

ही कोंडी फोडण्याचें काम गद्य नाटक मंडळ्यांनी केलें. मराठी रंगभूमीवरील विदग्ध अभिनयाची आणि

वाणीच्या विलासाची पताका गणपतराव जोशी यांसारख्या युग पुरुष नटांनी उभारली होती. त्र्यंबकराव प्रधान, भागवत यासारख्यांनी ती उंच फडकत ठेविली होती. या प्रथेला सुरवातीपासून आगरकर, भानू, केळकर यांच्यासारख्या प्राध्यापकांचा पाठिंबा होता. शिवाय त्र्यंबकराव कारखानीसासारख्या रंगभूमीच्या अभ्यासकांच्या प्रयत्नाची जोड होती. केशवराव दाते यांच्यासारखे खऱ्या अर्थाने कलावंत नट आपल्या तपश्चर्येने रंगभूमीवर संगीत नाटकाची दाट सांवट असूनहि शब्दाभिनयाची गद्य सरणी जीवंत आणि रसरशीत ठेवावयाची कामगिरी उत्तम रीतीने पार पाडीत होते. या गद्य मंडळीने विशुद्ध नाट्य तेवढें ठेविलें, इतकेंच नव्हे तर पाश्चात्य रंगभूमीवर प्रज्वलित झालेल्या इब्सेन तंत्राची पहिली ओळख श्री. वा. वि. भोळे यांच्या 'सरला देवी' नाटकाच्या रूपाने मराठी रंगभूमीला करून देण्याचें श्रेय पण त्यांनीच मिळविलें. बापूराव पेंढारकरांच्या सारखे संगीत नट असल्यामुळे संगीत नाटक मंडळयांच्या प्रथेंतच बसणारी पण त्याच-बरोबर नानासाहेब फाटकांसारखे जन्मजात नट लाभल्यामुळे अभिनय आणि वाणीविलास यांवर हक्क सांगण्याचा अधिकार प्राप्त झालेली ललित कलादर्श मंडळी नाट्यतंत्रांत योजनापूर्ण बदल करण्यांत आघाडीवर होती. वरेरकरांच्या तुरुंगाच्या दारांत या नाटकाचे वेळीं काळे पेंटराच्या मदतीने ललितकलेने, पूर्णपणें वास्तव नव्हे तरी तसा आभास उत्पन्न करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला, हें मराठी रंगतंत्राच्या इतिहासकास नमूद करावें लागेल. अर्थातच अपरिहार्य-पणें मराठी नाट्यतंत्र वास्तव–स्वाभाविक पद्धतीकडे वळलें आणि उशीरा कां होईना पण आवश्यक ती प्रगति झाली.

पाश्चात्य देशांतून ज्याला लेजिटीमेट थिएटर म्हणतात त्यांत, नाटकाचा प्रयोग एकदा नाट्यगृहांत लागला की तोच प्रयोग तिथेंच त्याची मागणी कमी होईपर्यंत चालू ठेवितात. ही प्रथा वास्तव सजावट-काराच्या दृष्टीने फायदेशीर ठरते. कारण अवजड सामान जमवितां येतें. रंगपटांत ठेवितां येतें आणि मांडतांहि येतें. तिकडे फिरत्या नाटक मंडळ्या नाहीत असें नाही; परंतु आपल्या इकडच्या प्रमाणे त्यांनाहि अवजड सजावट करणें कठीण पडत असतें. अशा परिस्थितींत रुळांचे वा पट्टयावर ठोकलेले पडदेच वापरावे लागतात. खरे दिसणारे जाड दरवाजे, खांब, भिंती उभारतां येत नाहीत आणि फर्निचर, प्रॉपर्टी शक्य तितक्या प्रमाणांत कमी लागते. एकंदर प्रयोगहि थोडेच होतात. त्यामुळे नवीन सामान करायला आर्थिक बळ कमी पडतें. हृया सर्व गोष्टी जुजबी वाटण्याचा संभव आहे. त्यांचा नाट्यतंत्राशीं संबंध काय? असेंहि वाटेल. परंतु नाट्यप्रयोगांत केवळ अभिनय आणि संभाषणच असलें तर तें वेषभूषा केलेल्या पात्रांनी साभिनय केलेलें नाट्यवचन ठरेल; तो नाट्यप्रयोग होणार नाही. नाट्य प्रयोगांत वरील गोष्टींशिवाय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत, इत्यादि गोष्टींचा नाट्यपरिपोषाच्या दृष्टींनी समावेश करावा लागतो. नाट्यप्रयोग हा श्राव्य तसाच दृश्य काव्याचा प्रकार आहे.

पूर्णपणें वास्तव नेपथ्य उभें करावयाचें व अगदी स्वाभाविक, आपण नेहमी व्यवहारांत वागतों तसाच, अभिनय करावयाचा असें कोणी म्हणणार नाही. कारण तें शक्यहि नाही, आणि रंगमंचावर इष्टहि नाही. एकतर ३० X ३० फूट जागेंत खरी-खुरी सजावट करतांच येणार नाही. फक्त हुबेहूब आभास तेवढा निर्माण करतां येईल. परंतु त्यासाठी जो खटाटोप करावा लागेल तो परवडणार नाही. रंगमंचावरील बोलणें स्वाभाविक वाटावें इथवर ठीक; पण तें स्वाभाविक असावें असें कसें म्हणतां येईल? हजार प्रेक्षकांस ऐकूं येईल असें आपण नेहमी बोलतो कां? सुदैवाने प्रेक्षक कांही संकेत मानतात, कन्व्हे-न्शनस् पत्करतात. खपवून घेतात. या संकेतांचें बंधन पाळून रंगमंचावर नटांना व्यवहार आणि व्यापार करण्याची मुभा असते. अतिवास्तव सजावटतंत्र आणि अतिस्वाभाविक अभिनयतंत्र हास्यास्पद ठरतें. त्याच-प्रमाणे पूर्णपणें अभिनय व संभाषण यांवर विसंबून नेपथ्यादि आवश्यक गोष्टींकडे पूर्ण दुर्लक्ष करणें परिणामकारक नाट्याविष्कारास हानिकारक ठरतें.

मराठी रंगभूमीवर उत्साहि नाटक मंडळचा आपापल्या परी नेपथ्यरचनेकडे लक्ष देत होत्या परंतु नाटचप्रयोगाच्या तंत्रांत तसा फारसा फरक मात्र होत नव्हता. संगीत नाटकांचे एक आणि गद्य नाटकाचें दुसरें अशीं तंत्रें ठरून गेलेलीं होतीं. नाटक मंडळींत ठाण मांडून नाटककाराने नाटक बसविण्यास मार्गदर्शन करावयाचें, कंपनींतील प्रमुख जाणत्या नटाने तालमी घ्यावयाच्या आणि आपापल्या कल्पने-प्रमाणे जुजबी—क्वचित भपकेबाज—सजावट करावयाची, असा एकंदर खाक्या होता. त्यांतल्या त्यांत ललित-कलेचे मालक पेंढारकर, सजावटकार काळे व नाटक-कार मामासाहेब वरेरकर यांनी कांही नवीन प्रयोग केले एवढें खरें.

मराठी रंगभूमीच्या तंत्रांत पहिला मोठा बदल झाला तो नाटचमन्वंतराच्या जन्माने. नाटचप्रयोग ही नाटककार, नट, नेपथ्यकार, संगीतनियोजक—प्रकाश, योजक इत्यादींच्या साहाय्याने दिग्दर्शकाने उभी कराव-याची एकसंध कलाकृती आहे, ही कल्पना या काळांत नव्याने पुढे आली व ती नाटचाभ्यासकांना पटली. इतकेंच नव्हे तर जुने आणि जाणते त्र्यंबकराव कार-खानीस व केशवराव दाते आपल्या सर्व अनुभवासह नव्यांशीं सहकार्य करायला सिद्ध झाले होते. नाटच-मन्वंतरानंतर व्यावसायिक रंगभूमीवर नाटचप्रयोग निर्मिती करणारे म्हणून चिन्तामणराव कोल्हटकरांचा उल्लेख करावाच लागेल. त्यांनी ललीत कलाकुंजांत बसविलेलें 'युद्धाच्या सावल्या' आणि सर्वोदय कला-मंदिरासाठी त्यांनी दिग्दर्शित केलेलें 'जिवाशिवाची भेट' या प्रयोगांतून सर्जनशील दिग्दर्शनाचा आणि एकसंध प्रयोगनिर्मितीचा डोळस प्रयत्न दिसून येतो. नाटचमन्वंतर बंद झाल्यावर श्री. केशवराव दाते यांच्याकडून व मुंबई मराठी साहित्य संघाने पुनरुज्जी-वित केलेल्या जुन्या संगीत नाटकांचें मार्गदर्शन करण्या-पलिकडे श्री. गणपतराव बोडसांसारख्या नामांकित प्रथितयश नटाकडून, स्वतंत्र नाटचनिर्मितीबाबत कांही कामगिरी होऊं शकली नाही, हें मराठी रंग-भूमीचें दुर्दैव म्हणावें लागेल.

रंगभूमीच्या तांत्रिक विकासाचा धावता आढावा घेतांना आचार्य अत्रे यांच्या, बालमोहन मार्फत प्रयो-गित झालेल्या नाटकांचा आणि रांगणेकर यांच्या नाटचनिकेतनचा उल्लेख न करणें अन्यायाचें ठरेल. विशेषतः रांगणेकरांचे प्रयत्न नाटचमन्वंतर प्रयेंतीलच आहेत. त्यांचे वहिनी, रंभा, भूमिकन्या सीता इत्यादि नाटचप्रयोग तांत्रिक दृष्टचा सफाईदार करण्याचा प्रयत्न दिसतोच, पण शिवाय ते त्या बाबतींत बरेच यशस्वीहि झालेले आहेत.

मराठी रंगभूमीवर नवतंत्राचा आविष्कार होतो न होतो तोंच व्यावसायिक रंगभूमि कोलमडून पडली, हें आमचें दुर्दैव. परंतु रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव करण्याची कल्पना काढलेल्या कांही नाटचाभ्यासू व्यक्तींनी नाटच संमेलनाचें अधिवेशन मुंबईत भरवून साहित्यसंघाचे कर्णधार डॉ. भालेराव यांना या चळ-वळींत ओढलें, ही गोष्ट मराठी रंगभूमीला पुनरुज्जीवन-दायी ठरली. हें आमचें भाग्य. त्याच संमेलनांत श्री. के. नारायण काळे यांनी दिग्दर्शित केलेलें प्रा. काणेकर लिखित 'घरकूल' आणि श्री. पार्श्वनाथ आळतेकरांनी दिग्दर्शित केलेलें श्री. वरेरकरांचें 'उडतीं पांखरें' हीं दोन नाटकें नवीन चळवळीची नांदीच ठरलीं. यांपैकी दुसरें नाटक शॉ, बार्कर प्रणीत नाटककार—प्रधान आणि म्हणून शब्द—प्रधान नाटचतंत्राने उभें केलें होतें तर दुसऱ्यांत एकसंध नवनाटच प्रयोगनिर्मितीचा निश्चित आविष्कार दिसत होता. त्यानंतर आळते-करांनी आपलें लिटल थिएटर चालविलें आणि वरेर-करांचीं कांही नाटकें पुढे आणलीं. श्री. काळे यांनी स्वतंत्रपणे कांही हा उद्योग पुढे चालविला नाही. परंतु मराठी नाटचाची जी वाटचाल सुरू झाली ती 'घरकूल' च्याच अनुरोधाने हें कबूल करावें लागेल. मुं. म. साहित्य संघाचीं दुरंगे दिवे, जन्माचे सोबती, भाग्यवान, वैजयंती, दुसरा पेशवा, शोभेचा पंखा, पतंगाची दोरी, झुंज इत्यादि नाटकें याची साक्ष देतील. याच संस्थेने 'होनाजी बाळा' या नाटकाचें जुन्या तंत्राने कां होईना पण यशस्वीपणे प्रयोग करून संगीत रंगभूमीवर एक लेणें चढविलें तर दाते, फाटक व दुर्गाबाई खोटे यांच्या मदतीने भाऊबंदकी नाटक बसवून आणि

दिल्लीच्या राष्ट्रीय नाटयस्पर्धेत यशस्वी प्रयोग करून मराठी रंगभूमीचें श्रेष्ठत्व प्रस्थापित केलें. शेक्सपिअर तंत्राने मॅक्बेथ नाटक 'राजमुकुट' नांवानें मराठींत पुढे आणण्याचें श्रेयहि साहित्य संघाचेच.

अलिकडच्या आठदहा वर्षांच्या काळांत मुं. म. साहित्य संघाशिवाय मुंबईतील विद्याभुवनचें कला-केंद्र, आय्. एन्. टी. ललित कलाकेंद्र, पुण्याचें महाराष्ट्रीय कलोपासक मंडळ, प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असोसिएशन इत्यादींनी केवळ हौशी नाटयप्रेमिकांच्या मदतीने कांही यशस्वी नाटयप्रयोग सादर करून नाटयतंत्रांत प्रगती करण्याचें श्रेय मिळविलें आहे. कलाकेंद्रांतील केंकरे, पै आणि आता दाजी भाटवडेकर यांनी नवीन दृष्टि ठेवून नाटयनिर्मितीचा प्रयत्न केला आहे. पै, भाटवडेकरांचे अलिकडेच प्रयोगित झालेलें सौभद्र माझ्या दृष्टीने जुनीं नाटकें स्टायलाइज्ड पद्धतीने बसविण्याचा बऱ्याच प्रमाणांत यशस्वी झालेला प्रयोग म्हणून उल्लेखनीय आहे. श्री. आत्माराम भेंडे यांचे वेगवेगळया संस्थांतील नाटयनिर्मितीचे प्रयत्न रंगतंत्रांतील प्रयोगच म्हणावे लागतील. कु. विजया जयवंत यांचें शितू हें नाटक त्यांचें स्वतःचें काम विवाद्य वाटलें तरी त्यांतील वातावरण निर्मितीचा प्रयत्न आणि संयमशील दिग्दर्शन यांजकडे लक्ष खेचून घेतें.

श्री. रांगणेकरांच्या नाटयनिकेतनशिवाय संघटित अशी व्यावसायिक नाटकमंडळी आज अस्तित्वांत नाही. इतर मंडळया, समूह, नाटयशाखा वगैरे जीं नाटकें करतात त्यांना विविध नांवें असलीं तरी मुख्यतः तीं चार नट गोळा करून ठेकेदार घडवून आणीत असतात. अर्थातच असे प्रयत्न तंत्रविकासाची चर्चा करतांना लक्षांत घ्यावयाचें कारण नाही. या सर्व मंडळयांत श्री. भालचंद्र पेंढारकरांची ललित कलादर्श मंडळी तेवढी वेगळी पडते. त्यांचीं नाटकें कायमच्या पगारी नटांकरवी होत नसलीं तरी ते जे नट गोळा करतात आणि नाटकांचे कार्यक्रम आखतात त्यांत एक व्यवस्थित विचारपूर्ण पूर्वव्यवस्था असते. सत्तेचे गुलाम सारखी त्यांच्या वडिलांनी गाजवलेलीं नाटकें तर ते करतातच परंतु स्वामिनी, दुरितांचे तिमिर जावो आणि आकाशगंगा हीं नवीं नाटकें बसवितांना त्यांनी नाटयनिर्मितीच्या बाबतींत विशेष विचार केलेला दिसतो. दुरितांचें तिमिर जावो मधील वास्तव दर्शन आणि आकाशगंगेतील कल्पनारम्य वातावरण उभें करण्यांत त्यांनी निश्चितपणें यश मिळविलेलें आहे.

मराठी नाटयतंत्रांत गेल्या १०–१५ वर्षांत बरीच प्रगति झाली आहे हें स्पष्टच दिसतें. 'काय तो गणपतराव जोशांचा अभिनय,' 'काय तें नारायणरावांचें गाणें' आणि "खडा मारायचा झाला तर" च्या वेळचा अभिनय असे आश्चर्योद्गार काढणारे जुने नाटयप्रेक्षक कांहीहि म्हणोत. परंतु आता नाटक पाहायला जाणारा प्रेक्षक केवळ अभिनय, केवळ वाणीचा विलास किंवा केवळ लेखकाचे परिणामकारी संवाद यांसाठीच कांही नाटक पाहायला जात नाही. नाटकांतील संभाषणें, अभिनय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, संगीत इत्यादींचें समग्र रसग्रहण करायला तो शिकला आहे. ही नाटयतंत्राच्या विकासाची साक्ष होय. नेपथ्याच्या बाबत चित्रकार गोडसे यांची वैजयंती, भाऊबंदकी, होनाजीबाळा, तुझे आहे तुजपाशीं, सुंदर मी होणार, राजमुकुट यांतील कामगिरी मराठी रंगभूमीवर तरी अजोड आहे. याशिवाय प्रा. भालबा केळकर, केंकरे, पै, भेंडे, रांगणेकर व ललितकलेचे काळे यांनीहि आपापल्या नाटयनिर्मितींत सजावटीचे विविध प्रयोग केलेले आहेत. प्रकाशयोजनेच्या बाबतींत आम्ही फार प्रगति करूं शकत नाही याचें कारण आमच्याकडे अजूनहि नाटकासाठीच केवळ बांधलेली अशी आधुनिक नाटयगृहें तर नाहीतच परंतु वीस वर्षांपूर्वी उपलब्ध असलेली व्हिक्टोरियन चित्रचौकटीची नाटयगृहेंहि सिनेमामुळे भरमसाट भाडें देऊनहि आज मिळत नाहीत, अशी स्थिति आहे. याशिवाय विजेचे पाहिजेत तसे दिवे, (स्पॉटस्, फ्लडस्, लॅन्टन्स्) स्वस्त, परवडणाऱ्या, भाडयांत मिळत नाहीत हेंहि दुसरें कारण आहे.

सुदैवाने विदर्भ साहित्य संघाचें कै. नानासाहेब जोगांनी संकल्पिलेलें मंदिर आज उभे झालें आहे.

तिथें नाट्यतंत्रांत विविध प्रयोग करण्याची सोय झालेली आहे. प्रोसिनियम वॉल वाद करून आणि पंख्याच्या आकाराचें प्रेक्षागृह ठेऊन नानासाहेबांनी चित्रचौकट नाट्यगृहांतील दोष टाळलेले आहेत. आसनांची रांग मागे जातां पांच पांच इंचांनी उंच करीत नेऊन नटांना प्रेक्षकसन्मुखत्व प्राप्त करून दिलें आहे. या नाटगृहांत माझ्या दृष्टीने एक गोष्ट आणखी उपलब्ध करून दिली पाहिजे होती, ती म्हणजे फूट लाइटच्या पुढे एप्रन बांधण्याची व्यवस्था. ती नानासाहेबांना पटली होती परंतु ती प्रत्यक्षांत आणण्यापूर्वीच ते रंगमंदिर सोडून गेले. डॉ. भालेरावांच्या निधनाने मुंबई मराठी साहित्य संघाचें आणि मराठी रंगभूमीचें जें नुकसान झालें त्याचीच कै. नानांच्या मृत्यूने विदर्भ साहित्य संघांत पुनरावृत्ति झाली. विदर्भ साहित्य संघाचे नाट्यमंदिर आणि मराठी साहित्य संघाचें संघमंदिर सिद्ध झाल्यावर कांही वर्षें तरी हे दोन्ही नाट्यप्रेमी झुंजार आम्हांला लाभले पाहिजे होते. म्हणजे मराठी रंगभूमीच्या तंत्राचा योजनाबद्ध विकास त्वरित घडूं लागला असता आणि भालेरावांनी मुंबईस सुरू केलेलें रंगभूमीच्या पुनःप्रतिष्ठापनेचें कार्य लवकर सफल झालें असतें. नागपुरांत कै. नाना जोगांनी मार्गस्थ केलेलें रंगभूमीच्या पुनःप्रतिष्ठापनेचें कार्य आज श्रीमंत धनवटेंच्या उदार देणगीने सफल झालेलें आढळतें.

---



अनुक्रमणिका

# मराठी रंगभूमीचा पूर्वरंग ( आरंभकाल )

**' सामान्यान्वेषी '**

आधुनिक मराठी रंगभूमीचा प्रारंभकाल इ. स. १८४३ पासून झाला असून त्याचे जनक कै. विष्णुदास भावे होत असें मानण्यांत येत असतें. प्रारंभीचें हें वर्ष धरून १९५३ सालीं मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक महोत्सवहि मोठ्या प्रमाणांत साजरा झाला होता व त्या निमित्तानें रंगभूमिविषयक कांहीं चांगलें वाङ्मयहि निर्माण झालें ही गोष्ट सुप्रसिद्धच आहे. १८४३ हें वर्ष प्रारंभीचें मानलें तरी त्यापूर्वी मराठी रंगभूमि अगदीच अस्तित्वांत नव्हती असा त्याचा अर्थ नव्हे. तमाशे, ललितें, बहुरुप्यांचीं सोंगें अशा अनेक स्वरूपांत रंगभूमीचें दर्शन त्या काळीं प्रसंगविशेषानें रसिक प्रेक्षकांना होतच होतें. मात्र रंगभूमि, पडदे, देखावे, थोड्या प्रमाणांत कां होईना पण सुसंबद्ध कथानक इत्यादि आधुनिक गोष्टी शिस्तबद्ध स्वरूपांत आढळत नव्हत्या. त्या सर्व सुधारणांचा बीजरूपानें प्रारंभ १८४३ मध्ये कै. विष्णुदास भावे यांनी केला ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. या सुमारास कर्नाटकांत कांहीं नाटकें रंगभूमीवर खेळलीं जात. त्यांचें अनुकरण, कर्नाटकाच्या सीमेवरच सांगली येथे राहणाऱ्या श्री. भाव्यांनी करावें यांत कांहीं आश्चर्य नाहीं. त्या काळीं कीर्तन पुराणश्रवणादिकांनी जनमनावर पौराणिक आख्यानांची छाप जबरदस्त असे. यामुळे नाट्यप्रयोगासाठीहि पौराणिकच कथाभाग निवडणें अनेक दृष्टीनें नाटककारांना सोईचें असे. भाव्यांचें रंगभूमीवर आलेलें पहिलें नाटक ' सीता स्वयंवर ' होय. या त्यांच्या प्रयत्नास संस्थानिकांची चांगली मदत झाली व लोकांनाहि हा नवा प्रयोग आवडला. गणपति, शारदा इत्यादींचीं प्रारंभीचीं सोंगे हे सारे प्रकार याहि नाटकांत होतेच.

आजच्या अद्ययावत् सुधारणांनी युक्त असणाऱ्या रंगभूमीच्या तुलनेनें वरील गोष्टी अगदी कःपदार्थ आहेत हें खरें असलें तरी तो एक महत्त्वाचा टप्पा होता हें विसरतां येणार नाही. ही स्थिति १८८० पर्यंत टिकली. या काळाला फडके ' अंधारयुग ' या संज्ञेनें संबोधतात तें यथार्थ आहे. कारण १८८० मध्ये किर्लोस्करांच्या नाटकांचा उदय होतांच, सूर्योदयानंतर नक्षत्रें आपोआप लोपून जावीं त्याप्रमाणे विष्णुदासांच्या वेळची रंगभूमि अजिबात लोपून गेली. विष्णुदासांच्या काळीं रंगभूमीच्या उगमाचे कांहीं कण दिसले. पण त्या कलेचा प्रवाह प्रवृद्ध, निर्मळ व वाहत्या स्वरूपांत किर्लोस्करापासूनच दिसूं लागला. म्हणून एका अर्थानें किर्लोस्करांनाच मराठी रंगभूमीचें जनक म्हटलें तरी चालण्यासारखें आहे.

श्री. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचें या जगांतील पार्थिव आयुष्य १८४३ ते १८८५ इतकें अल्प होतें. मराठी रंगभूमीचा प्रारंभ व किर्लोस्करांचा जन्म यांचें वर्ष एकच येतें हा योगायोगहि फार गमतीचा आहे. वयाच्या तिसाव्या वर्षी त्यांनी श्रीशांकरदिग्विजय हें नाटक लिहिलें. पण त्यांत नाट्यकलेपेक्षाहि शांकर तत्त्वज्ञानाची भक्तीच विशेष कारणीभूत झाली असावी असें दिसतें. म्हणून तें नाटक हिशेबांतून वगळलें तरी चालण्यासारखें आहे. पुढे सात वर्षांनी अण्णांचें शाकुंतल बाहेर आलें. त्यानें मात्र अण्णांची नाटककार म्हणून खरी कीर्ति झाली. महाकवि कालिदासाचें अभिज्ञान शाकुंतल हें जगप्रसिद्ध नाटक अण्णांनी मराठी प्रयोगासाठीं निवडलें यांत त्यांचें कौशल्य दिसून येतें. अण्णांपूर्वी मराठींत परशुरामपंत गोडबोल्यांनी शाकुंतलाचें मराठी भाषांतर केलें नव्हतें असें नाही. पण तें निव्वळ भाषांतर होतें, रंगावृत्ति नव्हती. किर्लोस्करांनी कालिदासाच्या अजरामर

कृतीची मराठी रंगावृत्ति इतकी बेमालूम बनविली की मूळ हें की तें असा नव्या वाचकास संभ्रम पडावा. यापुढील अण्णांचीं दोन नाटकें सौभद्र व रामराज्यवियोग हीं होत. पैकी रामराज्यवियोग अपूर्ण स्थितींत असतांनाच लेखकांचा अंत झाला, त्यामुळे तें तसेंच राहिलें. सौभद्राचें कथानक पौराणिक खरें पण त्याच्या मांडणींत अण्णांनी आपलें स्वत्व इतकें ओतलें की तें पूर्णतया स्वतंत्र असें नाटक झालें आहे.

भाव्यांच्या काळांत नाटकें बहुधा पद्यमय असत. निदान गद्य भाग लिखित स्वरूपांत नसे. परंतु किर्लोस्करांचें सर्व नाटक यथास्थान गद्यपद्यमय असल्यामुळे साहित्य, नाट्यगुण, स्वभावपरिपोष इत्यादि अनेक गुणांचा आढळ प्रेक्षकासच तर काय वाचकांसहि होण्याची सोय झाली. संस्कृत नाटकांतील पदें म्हणजे वृत्तबद्ध श्लोक असत. पण किर्लोस्करांनी सुंदर सुंदर चालींची पदें आपल्या पात्रांच्या तोंडीं घातल्यामुळे संगीताचें गोड स्वरूप त्या नाटकांना प्राप्त झालें. श्री. किर्लोस्कर केवळ नाटककारच नव्हते तर ते स्वतः नट, दिग्दर्शक, नाटकमंडळीचे संचालक इत्यादि सर्व कांही असल्यामुळे त्यांनी नाट्य व रंगभूमि याच्या क्षेत्रांत केलेली कामगिरी अभूतपूर्व ठरली. इतकेंच नव्हे तर नाटक मंडळी म्हटली म्हणजे व्यसनी लोकांचा एक अड्डा ही जी तत्कालीन समजूत होती, तीहि थोडी बहुत बदलून टाकण्यास अण्णांचे परिश्रम कारणीभूत झाले, ही त्यांची कामगिरी कृतज्ञतेने उल्लेखिण्यासारखी आहे. याचा एक मोठा पुरावा म्हणजे किर्लोस्करांच्या नाट्यप्रयोगाच्या हस्तपत्रकावर पुण्यांतील प्रतिष्ठित विद्वानांच्या सह्या असत. किर्लोस्करांनी नटसंचहि चांगला मिळविला व किर्लोस्कर संगीत मंडळी ही अनेक भावी नाटकमंडळ्यांना जन्म देणारी ठरली ही गोष्ट किर्लोस्करांच्या मोठेपणांत भर टाकणारी अशीच आहे.

किर्लोस्करांनंतर देवलांचा काळ येतो. यांचें या जगांतील पार्थिव आयुष्य १८५५ ते १९१६ इतकें होतें. यांचा जन्म कोकणांत झाला तरी त्यांचें पुढील कर्तृत्वाचें आयुष्य सांगलीच्या परिसरांत गेलें. नाट्यलेखन, प्रयोगदर्शन या दोन्हींची त्यांना बालपणापासूनच आवड होती हें त्यांच्या चरित्रावरून दिसून येतें. १८७८–७९ च्या सुमारास पुण्यास स्थापन झालेल्या आर्योद्धारक नाटक मंडळीनें बसविलेल्या कै. परशुरामपंत तात्या गोडबोले कृत 'वेणीसंहार' नाटकांत कै. देवल यांनी अश्वत्थाम्याची भूमिका केली होती हा त्याचा एक पुरावा मानतां येईल. कै. देवल जसे नट होते तसे ते नाट्यशिक्षकहि होते. नाटकमंडळ्यांत तालीम मास्तर म्हणून त्यांनी फार प्रसिद्धि मिळविली होती. त्यांच्या या शिक्षणांतूनच अनेक नामांकित नट पुढे आले.

कै. देवल यांनी सात नाटकें लिहिलीं. त्यांत संस्कृतावरून, इंग्रजीवरून आणि स्वतंत्र असे तीन विभाग पडतात. किर्लोस्करांच्या वेळीं इंग्रजीचा पगडा नाट्यकृतीवर बसल्याचें दिसत नाही. पण देवलांचा काळ त्या पुढचा आहे. या काळांत इंग्रजी शिक्षणांत आमची बरीच प्रगति होऊन शेक्सपीयर इत्यादि इंग्रजी नाटककारांची चहा बरीच उत्पन्न झाली होती. त्यामुळे इंग्रजी नाटकांचीं भाषांतरें वा रूपांतरें करण्याकडे आमच्या नाटककारांची प्रवृत्ति व्हावी हें स्वाभाविक आहे.

अगोदर देवलांच्या संस्कृतोपजीवि नाटकांचा परामर्श घेऊन मागाहून इतर नाटकांचा विचार करूं.

मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय व शापसंभ्रम हीं तीन नाटकें देवलांनी संस्कृतांतून घेतलीं आहेत. पैकी पहिलीं दोन हीं संस्कृतांतहि नाटकेंच आहेत. तिसऱ्याचें कथानक मात्र बाणभट्टाच्या कादंबरींतून घेतलें आहे. नाटकाचें नाटकांत रूपांतर यापेक्षाहि कादंबरीचें नाटकांत रूपांतर ही विशेष चातुर्याची गोष्ट मानावी लागेल. किर्लोस्करांच्या काळीं आपण पौराणिक आख्यानाच्या पकडींतून सुटलीं नव्हतीं. देवलांनी मात्र ही पकड जवळजवळ काढून टाकली. कारण मृच्छकटिक व शापसंभ्रम या दोन्ही कृतींचीं कथानकें मूळ संस्कृतांत पूर्णपणें काल्पनिक आहेत. व विक्रमोर्वशीयाच्या कथानकास वैदिक कथेचा आधार असला तरी त्यांतला बाकीचा पसारा बहुशः काल्पनिक आहे. सारांश संस्कृत कथानकांची निवड करतांनाहि तीं पौराणिक संप्रदायापासून शक्य तितकीं मुक्त राहतील



अनुक्रमणिका

अशी दक्षता देवलांनी घेतली हें बदलत्या काळाचें चिन्ह समजलें पाहिजे. दुसरें असें की संस्कृत नाटकांत आणि कादंबरींत असणारा पाल्हाळाचा भाग वजा करून देवलांनी मराठींत त्या कथानकांना नेटकें स्वरूप दिलें आहे.

दुर्गा, झुंजारराव आणि संशयकल्लोळ हीं त्यांचीं तीन नाटकें इंग्रजीवरून रूपांतरित केलेलीं आहेत. इंग्रजी भाषा परकी व तेथील रीतिरिवाज आपणास अपरिचित तेव्हा त्या नाटकांचें जसेचें तसें भाषांतर केलें तर त्यापासून इकडील वाचकास आणि त्यापेक्षाहि प्रेक्षकास रसोत्पत्ति होण्याचा संभव फार कमीच. तेव्हा त्या नाटकांना मराठी स्वरूप देऊन तीं इकडे आणलीं तरच त्याबद्दल प्रेम उत्पन्न होऊं शकतें. मात्र असें बेमालूम रूपांतर करणें हें काम फार कठीण आहे. दुर्गा आणि झुंजारराव यांपेक्षाहि संशय कल्लोळ या नाटकांत देवलांनी मराठी रूपांतराचा जो उच्चांक गाठला आहे त्याची स्तुति करावी तेवढी थोडीच.

यानंतर देवलांचें प्रसिद्ध आणि पूर्णतया स्वतंत्र नाटक शारदा होय. या नाटकाने त्या काळीं केवढी सामाजिक कामगिरी बजावली तें प्रसिद्धच आहे.

वरील दोन्ही नाटककार व त्यांचीं नाटकें यांवर चरित्रात्मक व परीक्षणात्मक मजकूर असलेलें प्रभूत वाङ्मय मराठींत उपलब्ध असल्यामुळे आम्हाला येथे विस्तार करण्याचें कांही कारण नाही.

देवलांनी नाट्यसंगीताच्या नव्या चाली उत्पन्न केल्या व उत्तम नटसंचाच्या द्वारा तत्कालीन रसिक समाजाचें समाराधन केलें. रंगभूमीवर प्रयोगाच्या दृष्टीने ज्या आणि त्रुटि गैरसोयी पूर्वी असत त्याहि कमी करण्याचा देवलांनी प्रयत्न केला.

भावे–किर्लोस्कर–देवल हा प्रवास करीत असतांना मराठी नाट्यवाङ्मय आणि रंगभूमि यांचा विकास कसकसा होत गेला, व मराठी रंगभूमि हळूहळू कशी स्वतंत्र होत गेली हें नीट समजावें यासाठीच हें धावतें समालोचन केलें आहे. नाट्यमहोत्सव विशेषांकाच्या उद्देश पूर्तिसाठी त्याची गरज होती. या लेखांत वाचकांस नवीन ज्ञान देण्याचा उद्देश वा अभिनिवेश नाही हें नम्रपणें नमूद करीत आहें.

---

# मराठी रंगभूमीवरील अद्भुतरम्य पर्व

प्रा. भा. श्री. परांजपे, नागपूर

मराठी रंगभूमीचा मध्यकाल म्हणजे रंगदेवतेच्या इतिहासांतील एक अद्भुतरम्य पर्व होय. राष्ट्राच्या इतिहासांत कधी कधी असा पराक्रमाचा आणि वैभवाचा काळ येतो की ज्या वेळीं एकाहून एक कर्तृत्वगार माणसें एकामागोमाग विजय मिळवीत जातात आणि त्या विजयाची धुंदी साऱ्या कालखंडावर पसरलेली असते. तीच गोष्ट या काळांत मराठी रंगभूमीची झाली. आपल्या स्वतःच्या कर्तृत्वाने अल्पवयांतच स्वतंत्र नाटयसंस्थेचा मांड घालूं पाहाणारे आणि रंगभूमीचें वैभव वाढविणारे बालगंधर्व—दीनानाथ—केशवराव भोसले यांसारखे गुणी नट आणि आपल्या लेखनकौशल्याने बुडत्या कंपनीला सावरणारे आणि नव्या कंपनीची भाग्यरेखा उजळ करणारे कोल्हटकर—खाडिलकर—गडकरी यांसारखे श्रेष्ठ नाटककार याच काळांत चमकले. मराठी रंगभूमीचें वैभव कळसाला पोचलें तें या काळांत आणि तिच्या अांगच्या लावण्याच्या आणि नवोनव विलासाच्या छटा रसिक प्रेक्षकांना पाहावयास मिळाल्या त्याहि याच काळांत ! रंगभूषेपासून वेषभूषेपर्यंतच्या साऱ्या आधुनिक कला आत्मसात् करून मखमालीच्या गालिच्यावर विहरणारी, आरसेमहालांत आपलें रूप न्याहळणारी, अत्तराच्या सुगंधाने न्हाऊन निघालेली नवी राजस रंगभूमि मराठी प्रेक्षकांनी याच कालखंडांत पाहिली. या काळांतली नाटयकला देशांतील राजकीय असंतोषाला रंगभूमीवर वाचा फोडतांना आणि त्यामुळे प्रसंगीं सरकारची अवकृपा ओढवून घेण्याचें दिव्य पत्करतांना दिसते, तशीच आपल्या लाडिक बोलांनी, नाजूक हावभावांनी आणि अपूर्व संगीताने खुद्द नाटककाराला संगीत रंगभूमीकडे वळविण्याचा पराक्रम करतांनाहि दिसते. अण्णा किर्लोस्करांच्या काळांत डोळ्याला डोळा देण्यास कचरणाऱ्या आणि 'तप्त जरी मदनशरें विनय सोडुं का' असें विचारणाऱ्या लाजऱ्या व मुग्ध कळीला 'नाथ हा माझा मोही खला' असें आपल्या प्रियकराच्या पराक्रमाचें वर्णन करतांना आणि आपल्या मनांतील नाजूक गुपितें ओठावर आणतांना पाहिलें म्हणजे 'देवी, तुझ्या जिभेवर ही कुणाची रसवंती नाचत आहे' असा प्रश्न तिला केल्यावाचून राहवत नाही.

मराठी रंगभूमीला असे काव्यमय आणि कल्पक बोल बोलायला प्रथम कुणी शिकविलें असेल तर तें श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी होय. त्यापूर्वी मराठी रंगभूमीला सुभद्रेच्या रूपाने कौटुंबिक वातावरणाची आणि शालीन मुग्धतेची ओळख करून दिली होती. पण प्रणयाचीं नाजूक गुपितें तितक्याच नाजुकपणें बोलून दाखविणारी, प्रियाराधनासाठी वाटेल तें साहस करणारी, प्रसंगीं त्याच्यासाठी स्वात्मार्पणाला सज्ज असणारी, कथाकादंबऱ्यांच्या पानावर वावरणारी पण रंगभूमीवर मात्र तावत्काल न दिसणारी रोमँटिक वृत्तीची धीट व चतुर नायिका पहिल्याप्रथम श्रीपाद कृष्णांनीच दाखविली. श्रीपाद कृष्णांच्या या कलावैशिष्टयाला भुलूनच गडकऱ्यांनी 'इथेच नांदे श्रीपादांची कलावती वाणी' अशा थाटाचा मुजरा श्रीपादकृष्णांना केला आहे.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हें नांव आज कुणाच्याहि तोंडीं चटकन येऊं नये इतकें तें विस्मरणाच्या खोल गर्तेत जाऊन पडलें आहे. त्यांचीं नाटकें आज कुणाच्या वाचनांत नाहीत आणि त्यांचे प्रयोग एखाद्या नाटयमहोत्सवाच्या प्रसंगाने का होईना कधी पाहायला

मिळण्याचा संभवहि नाही. नाही म्हणायला गडकऱ्यांसारखे नाटककार त्यांना गुरुस्थानीं मानतात आणि आजहि वरेरकरांसारखे वर्तमान काळांतील अग्रगण्य नाटककार त्यांच्यावर स्तुतिसुमनांचा वर्षाव करतात. या काळांतली कोल्हटकरांची कर्तबगारी खरोखरच अशी भव्य आणि स्मरणीय आहे. किंबहुना मराठींतील या अद्‌भुतरम्य पर्वाचा आरम्भ करण्याचें श्रेय कुणाला द्यावयाचें झालें तर तें श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नाटकांनाच द्यावें लागेल.

किर्लोस्करांच्या काळापासून मराठी रंगभूमि संस्कृत नाटकांच्या आधाराने चालत आली तर १८९० सालांतील कोल्हटकरांची नवी तरुण पिढी शेक्सपियरच्या नाटचकलेला विशेष मान देणारी होती. संस्कृत नाटकांतील नांदी, ते सूत्रधार, विदूषक या गोष्टी नव्या सुशिक्षितांना आरम्भाच्या दृष्टीने अनावश्यक वाटत होत्या. इंद्रसभेसारख्या अघांत्री चालणाऱ्या अद्‌भुत सृष्टीचा त्यांना वीट आला होता. संस्कृत नाटकांतील 'बहुवल्लभा राजान:' अशी ख्याति पावलेले ते राजपुरुष आणि एक स्त्री ह्यात असतां दुसरीशीं प्रेमाचें नाटक करण्याचें त्यांचें कौशल्य नव्या पिढीच्या रसिकांना विकृत आणि उबग आणणारें वाटत होतें. 'विक्रमशशिकला' या तत्कालीन गाजलेल्या नाटकांतील विक्रमराजाने सुमतिसारखी स्वत:ची स्त्री असतां शशिकलेसाठी सुस्कारे टाकावे हें कोल्हटकरांसारख्या ताज्या दमाच्या नाटककाराला आवडूं नये हें साहजिक होतें आणि म्हणूनच त्या नाटकाचें परीक्षण करतांना 'या नाटकांतील प्रवेश नीतिदेवतेच्या रक्तांनी लिहिलेले आहेत' अशी जी कांहींशी कटु वाटणारी टीका कोल्हटकरांनी केली ती एका अर्थाने त्यांच्या काळांतील नव्या आकांक्षेची व बदलत्या अभिरुचीची द्योतक होती. १८९४ च्या सुमारास किर्लोस्कर नाटक मंडळीला नव्या नाटकांची आवश्यकता वाटूं लागली आणि ह्यासाठी तिने बक्षिसाची योजनाहि जाहीर केली होती. किर्लोस्कर नाटक कंपनीसारख्या एका आघाडीच्या नाटचसंस्थेला नाविन्याची अशी भूक लागावी हें या बदलत्या अभिरुचीचें सूचक नव्हतें काय ?

ही बदलती अभिरुचि लक्षांत आणून देण्याचें कार्य जसें कोल्हटकरांनी केलें तसेंच या नव्या अभिरुचीला अनुसरून मराठी रंगभूमीसाठी नवें नाटक लिहिण्याचें कामहि त्यांनी केलें. 'विक्रमशशिकला' नाटकावर कोल्हटकरांनी टीका केली तेव्हाच चिडलेल्या पाटणकरांनी भर थिएटरांत असें आव्हान दिलें होतें म्हणतात की 'या तरुण पदवीधराने हिंमत असेल तर असें लोकप्रिय नाटक लिहून दाखवावें.' या आव्हानाचा स्वीकार करून नवें नाटक लिहिण्याचा कोल्हटकरांनी बेतहि केला होता. तो किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या मालकांच्या कानीं कसा गेला कुणास ठाऊक, पण ते स्वत: कोल्हटकरांकडे आले आणि लिहिलेलें नाटक वाचून दाखविण्याविषयी त्यांनी विनंति केली. नाटक वाचून दाखवितांच त्यांनी तें पसंत केलें आणि लगेच वर्ष दोन वर्षांच्या आंतच अहमदनगर मुक्कामीं १८९६ मध्ये 'वीरतनय' हें नाटक किर्लोस्कर नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें.

'वीरतनय' नाटकाने मराठी रसिकांची आणि कोल्हटकरांची मैत्री जमवून दिली ती जवळ जवळ १९१० पर्यंत टिकली. वीरतनयानंतर मूकनायक, गुप्तमंजूष, मतिविकार व प्रेमशोधन हीं चार नाटकें १९१० पर्यंतच्या काळांत मराठी रंगभूमीवर आलीं. या काळांत कोल्हटकर हे एकमेव किर्लोस्कर नाटक कंपनीचे नाटककार होते. अद्‌भुतरम्य कथानकें, उत्कृष्ट विनोद, चतुर व कोटिबाज संभाषणें; कल्पक प्रसंग आणि काव्यमय भाषा हीं कोल्हटकरांच्या नाटकांतील वैशिष्ट्यें होतीं.

वीरतनयानंतर १९०१ सालीं रंगभूमीवर आलेलें 'मूकनायक' हें त्यांचें दुसरें नाटक पहिल्याहून जास्त गाजलें. कोल्हटकरांच्या कल्पक शक्तीचें आणि काव्यनिर्मितीचें तें नमुनेदार उदाहरण होतें. 'सुंदर चेहऱ्याचा मुका कुणाला आवडत नाही' असा धृष्ट सवाल विचारणारें आणि 'येतां जातां मुक्याशीच व्यवहार' करणारें हें नाटक तत्कालीन रसिकांना फार आवडलें. त्यांतील वेत्रिकेचें उठावदार चित्रण पाहून वरेरकरांसारखे कित्येक प्रेक्षक बेभान झाले तर कुणी टीकाकार त्यांच्या पद्यांतील मनोहर कल्पनांची तारीफ

करूं लागले. साहित्यसम्राट न. चिं. केळकरांनी मराठींतील पहिल्या पांच उत्कृष्ट नाटकांत त्याची गणना केली आहे. 'मूकनायका'चा प्रभाव गडकऱ्यांच्या मनावर तर इतका विलक्षण होता की मूकनायकाचा प्रयोग रंगभूमीवर सुरू झाला को दरवाजावर असलेले गडकरी आपलें काम विसरून खेळ पाहण्यांत रंगून जात.

१९१० सालानंतर मात्र श्रीपाद कृष्णांचें पाऊल संगीत रंगभूमीवरून हळूहळू हटत गेलें. १९१३ सालीं महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलेलें 'वधूपरीक्षा' १९१७ सालचें गंधर्वांच्या रंगभूमीवरील 'सहचारिणी' आणि १९१८ मध्ये बळवंत नाटक मंडळीने बसविलेलें जन्मरहस्य हीं तीन नाटकेंच काय तीं पुढील दहा वर्षांत रंगभूमीवर दिसलीं व तींहि पहिल्यासारखीं वाजत गाजत आलीं असें नाही. नाट्यव्यवसायाच्या केंद्रापासून दूरचें वास्तव्य, मनाची अलिप्तता, नटाविषयीचें दूरत्व आणि खुद्द नाटक धंद्याविषयी अनावड या गोष्टी त्यांच्या पिछेहाटीला कारण झाल्या असें सांगण्यांत येतें. त्यांतच त्यांच्या सुधारणावादामुळे आलेली अप्रियता, आणि नाट्यरचनेच्या बाबतींतील त्यांची अकुशलता याहि जोडीला बसवायला हरकत नाही. पण प्रमुख गोष्ट म्हणजे तुल्यबल अशा समव्यावसायिकांचें संगीत रंगभूमीवरील आक्रमण ही होय. १९११ सालीं किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलेलें खाडिलकरांचें 'मानापमान' आणि त्या प्रयोगाची यशस्विता ही कोल्हटकरांचीं नाटकें मागे पडण्याला पुष्कळ अंशीं कारणीभूत आहेत.

अर्थात कोल्हटकरांचीं नाटकें मागे पडलीं म्हणजे त्यांनी प्रवर्तित केलेलें अद्‌भुतरम्यतेचें युग मागे पडलें असें मात्र नाही. कोल्हटकर मागे पडले म्हणून संगीत रंगभूमीवरची अद्‌भुतरम्यतेची पकडहि कमी झाली नाही. उलट त्यांच्या मागून किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या गादीवर येऊन बसलेल्या खाडिलकरांनी कळत न कळत त्यांची परंपरा गाजविली.

कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे कोल्हटकरांच्या तोडीचे आणि त्यांच्या पिढीचे एक श्रेष्ठ नाटककार होते. १८९६ सालीं त्यांचें 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' हें नाटक प्रसिद्ध झालें होतें. शेक्सपियरच्या तोडीची नाट्यरचना करण्याच्या उमेदीने त्यांनी नाट्यक्षेत्रांत पाऊल टाकलें आणि पहिल्याच नाटकांत हॅम्लेट आणि आयागो या दोन पात्रांचा तोंडवळा मराठींत एकत्र आणण्याचा अभिनव उपक्रम त्यांनी केला. 'कांचनगडची मोहना' हें त्यांचें 'ऐतिहासिक वळणाचें' वटणारें अत्युत्कृष्ट नाटक वस्तुतः कल्पनारम्य संप्रदायांत मोडेल असेंच होतें. पण त्यांतच त्यांच्या प्रकृतिधर्माप्रमाणे देशाभिमानाची व युयुत्सुवृत्तीची भर पडल्यामुळे ती कल्पनारम्यता तत्कालीन वातावरणाला कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्यतेप्रमाणे दूरची वाटली नाही. ह्या 'कांचनगडच्या मोहने'चा प्रयोग करून तत्कालीन गद्य रंगभूमीची एक शाखा जी महाराष्ट्र नाटक मंडळी ती नांवारूपाला आली. म्हणजे एका रीतीने खाडिलकरांनी या नाटकांच्या रूपाने गद्याच्या रंगभूमीवर अद्‌भुतरम्यतेचा वावटा उभा केला. यानंतर 'कीचकवध' व 'बायकांचें बंड' हीं त्यांचीं दोन नाटकें १९०७ सालीं एकाच वर्षीं एकापाठोपाठ रंगभूमीवर आलीं. 'मधुर कल्पनारम्य वातावरण व निर्मळ विनोद यांचा इतका रम्य संगम खाडिलकरांच्या कृतींत इतरत्र क्वचितच आढळेल' असा 'बायकांचें बंड' नाटकावर श्री. वि. स. खांडेकर यांचा अभिप्राय आहे. १९१० सालीं भाऊबंदकीनंतर आलेलें त्यांचें 'प्रेमध्वज' हि साधारणपणे याच कल्पनारम्य वळणाचें आहे; या साऱ्या गद्य नाटकांत विशेष गाजलेलें जें 'कीचकवध' त्यांत खाडिलकरांच्या आंगच्या अद्‌भुतरम्यतेपेक्षा त्यांची प्रखर ध्येयशीलताच विशेष उचंबळून आलेली दिसते यांत शंका नाही. समाजजीवनाशीं इतकी जवळीक, इतका जिव्हाळा तत्कालीन नाटककारांतहि दुर्लभ आहे आणि म्हणूनच 'कीचक वध' हें गद्य रंगभूमीचें अपूर्व लेणें ठरलें. १९१० नंतर खाडिलकरांचें संगीत रंगभूमीवर पडलेलें पाऊल हें या दृष्टीने पाहतां गद्य रंगभूमीच्या विकासाला मारक झालें असें म्हणावयास हरकत नाही.

१९११ सालीं खाडिलकरांनी किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळीला दिलेलें 'मानापमान' हेंच त्यांचें एकमेव 'अद्‌भुतरम्य' नाटक होय, हा टीकाकारांनी आजवर करून घेतलेला समज मात्र चुकीचा आहे. राजकीय परिस्थितीच्या दडपणामुळे त्यांच्या उग्र व युयुत्सु ध्येयशीलतेचें दर्शन 'मानापमानां'त आढळत नसल्यामुळे पुष्कळांना तें कोल्हटकरांच्या 'कल्पनारम्य' वळणाचें नाटक वाटतें. पण खाडिलकरांच्या प्रतिभेला एरवी न मानवणारें अद्‌भुतरम्य वातावरण 'मानापमानां'त एकाएकीं दिसूं लागावें हा आकस्मिक योगायोग नव्हे किंवा परिस्थितीच्या लाचारीमुळे आलेली पराभूतताहि नव्हे. राजकीय परिस्थितीने जप्त झालेल्या कीचकवधानंतर कांहीशा स्तब्ध झालेल्या त्यांच्या प्रतिभेला किर्लोस्कर नाटकमंडळीकडून नव्या नाटकाची विनंती ऐकून 'इथेंची धारा पराक्रमाला' असें वाटलें असण्याचा संभव आहे. 'मानापमाना'नंतर त्यांनी लिहिलेल्या 'विद्याहरण', 'स्वयंवर' व 'द्रौपदी' या त्यांच्या संगीत नाटकांत ध्येयशीलतेइतकेंच अद्‌भुतरम्यतेचेंहि कोडकौतुक कमी नाही! ध्येयशीलता आणि अद्‌भुतरम्यता यांचा संगम म्हणजेच खाडिलकरांचीं नाटकें. त्यांच्या नाटकांतील अद्‌भुतरम्यता इंग्रजी कवि कीटस्‌च्या अलिप्ततेच्या वळणाची नसून शेलेच्या युयुत्सु व क्रांतिकारक वळणाची आहे एवढेंच. कीटस् व शेले यांच्या 'अद्‌भुतरम्यतें'त जो फरक तोच कोल्हटकर व खाडिलकर यांच्या 'अद्‌भुतरम्यतें'त आहे.

१९१० ते १९१५ चा काल महाराष्ट्रांतील समाजजीवनाच्या दृष्टीने अत्यंत स्तब्ध, स्तिमित आणि भयत्रस्त असा गेला. जणु महाराष्ट्र आपल्या घरट्यांत बसून भयचकित मनाने बदलत्या कालमानाची चाहूल घेत होता. महाराष्ट्राच्या कलाजीवनालाहि हा काळ मोठा सुखाचा गेला नाही. याच काळांत महाराष्ट्रांतील नामवंत कंपन्यांत फाटाफुटीचे प्रसंग येऊन एकांतून एक अशा जवळ जवळ अठरा कंपन्या जन्माला आल्या होत्या. अर्थात कंपन्यांची ही स्पर्धा वेगवेगळ्या नटांच्या आणि नाटककारांच्या उदयाला उपकारकच ठरली. याच काळांत किर्लोस्कर मंडळीचें वैभव व स्वास्थ्य पराकोटीला पोचून थिएटर मासिक, पुस्तकप्रकाशन, संमेलन अशा निरनिराळ्या स्वरूपांत तिच्या कलाजीवनाचा व्याप व विस्तार वाढत होता. विशेषतः किर्लोस्कर नाटक मंडळीने 'रंगभूमि' मासिकाच्या द्वारें जुन्या नटांचीं चरित्रें वाचकांचीं पत्रें, संमेलनाचीं इतिवृत्तें नाटकांचीं परीक्षणें इत्यादि नाटयवाङ्मय प्रकाशित करून नाटयाची केलेली सेवा दुर्लक्षित होण्यासारखी नाही.

नव्यानव्या नाटकमंडळ्यांमुळे यापुढील दहा वर्षांत नवीं नवीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं आणि मराठींतील उत्कृष्ट नाटयवाङ्मयाला विशेष बहर आला. १९११ सालीं टिपणिसांचें 'कमला' १९१२ सालीं गडकऱ्यांचें 'प्रेमसंन्यास' १९१३ सालीं वीर वामनराव जोशी यांचें 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' १९१४ सालीं माधवराव जोशी यांचें 'विनोद' यासारखीं उत्कृष्ट नाटकें पहिल्यानेच रंगभूमीवर आलीं. न. चिं. केळकर यांचीं 'तोतयाचें बंड,' 'चंद्रगुप्त,' 'अमात्य माधव' व 'कृष्णार्जुन युद्ध' हीं चार नाटकें १९१२ ते १९१६ च्या दरम्यान चित्ताकर्षक मंडळीच्या रंगभूमीवर गाजलीं. १९०८ सालींच 'कुंजविहारी' नाटक लिहून आपल्या नाटयलेखनाचा श्रीगणेशा करणारे वरेरकर यांनी लिहिलेलें १९१४ च्या स्नेहलता प्रकरणावरील 'हाच मुलाचा बाप' हें सामाजिक नाटक १९१६ सालीं सामाजिक नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलें. याच गद्य नाटकाचें संगीत नाटकांत रूपांतर करून तें १९१६ सालीं ललितकलादर्श मंडळीने पुनः वसविलें तर १९१९ सालीं 'संन्याशाचा संसार' हें दुसरें सामाजिक नाटक त्याच मंडळीच्या रंगभूमीवर आलें. गद्य नाटकांना संगीताचा साज देऊन रंगभूमीवर आणण्याचा हा उपक्रम या काळांतील 'गद्य' आणि 'संगीत' या दोन रंगभूमींतील अंतःसंघर्षाचा द्योतक आहे यांत शंका नाही. १९१६ नंतरच्या पुढील काळांत तर खाडिलकरांसारखा गद्याचा मोहरा संगीताच्या पाशांत पूर्णपणे जखडल्याचा देखावा दिसूं लागला आणि 'संगीत' नाटकाऐवजी 'संगीताकरता नाटक' होण्याची वेळ येणार की काय अशी भीति नाटयरसिकांना वाटूं लागली.

अनुक्रमणिका

ही भीति बऱ्याच अंशीं नाहीशी करण्याचें श्रेय या शेवटच्या पांच वर्षांतील एक कर्तृत्ववान नाटककार राम गणेश गडकरी यांनाच द्यावें लागेल.

राम गणेश गडकरी हे मराठी रंगभूमीच्या या अद्‌भुतरम्य कालखंडांतील शेवटचे परक्रमी शिलेदार होत. कोल्हटकरांची कल्पकता आणि खाडिलकरांचें नाटयरचनाकौशल्य असामान्य खरेंच पण गडकऱ्यांच्या नाटयप्रतिभेने त्या दोहोंवरहि मात केली. कोल्हट-करांच्या 'मतिविकारा'पेक्षा त्यांचें 'प्रेमसंन्यास' अधिक गाजलें आणि 'मूकनायका'हून 'एकच प्याला' अधिक सरस ठरलें. या यशस्वितेचें एक कारण त्यांच्या काव्योत्कट प्रतिभेंत असलें तर दुसरें कारण जनमनाची पकड कशी घ्यावी याचा अचूक अंदाज घेण्याच्या त्यांच्या सामर्थ्यांत आहे.

खाडिलकरांचीं १९१० नंतरचीं संगीत नाटकें पाहिलीं म्हणजे संगीताने त्यांतील गद्य हळुहळू कसें ग्रासून टाकलें होतें तें लक्षांत आल्यावाचून राहत नाही. याच्या उलट गडकऱ्यांच्या 'संगीत' म्हणवि-णाऱ्या 'पुण्यप्रभाव' 'एकच प्याला' 'भावबंधन' या तिन्ही नाटकांत गद्याची शोभा संगीतावरहि मात करतांना आढळते. त्यांचें अपूर्ण राजसंन्यास तर जणू 'गद्यांतलें संगीत' आहे. संगीताच्या गद्यावरील आक्रमणाच्या या काळांत खाडिलकरांसारखे श्रेष्ठ गद्य नाटककारहि 'गाण्याकरता नाटक' 'गाणाऱ्या पात्रा-करता नाटक' 'मुख्य स्त्रीपात्राकरता नाटक' अशा मोहाच्या आवर्तांत सापडला आणि हळुहळू संगीताने गद्याला हतप्रभ करण्याचा उपक्रम सुरू केला. गंधर्वा-सारख्या गोड गळयाच्या नटाच्या गाण्याला व अभिनयाला वाव मिळेल अशी–गंधर्वाचें अभिनयमाधुर्य दाखविणारीं अशींच–नाटकें खाडिलकरांनी उत्तरोत्तर लिहिलीं. त्या दृष्टीने पाहतां गंधर्वांच्या अभिनय-माधुर्याला शरण जाण्याऐवजी त्यांच्या अभिनयसाम-र्थ्याला नवा पैलू जोडणारें–नवा वाव देणारें नाटक लिहिण्याचा मान गडकऱ्यांचाच होय. गंधर्वाच्या गाण्याने 'स्वयंवर' गिळलें पण 'एकच प्याला' त्याला गिळतां आला नाही.

खाडिलकरांच्या स्वयंवर नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत श्रीकृष्ण दोन्ही हाताने शिशुपाल व रुक्मी यांना धरून रंगभूमीवर आणतात असें एक दृश्य पाहून गडकऱ्यांनी असें उद्‌गार काढले होते म्हणतात की मराठीच्या रंगभूमीवर मी असेंच कोल्हटकर आणि खाडिलकर यांना धरून आणलें आहे. गडकऱ्यांचे हे उद्‌गार कांहीसे धृष्टपणाचे वाटत असले तरी ते खरे नाहीत असें कोण म्हणूं शकेल? कोल्हटकरांचो 'कला' आणि खाडिलकरांचें 'कौशल्य' याचा मधुर संगम म्हणजेच गडकऱ्यांचें 'कला–कौशल्य' नव्हे काय?

गडकऱ्यांना जाऊन आज तीन तपें झालीं तरी मराठी रंगभूमि गडकऱ्यांना अद्याप विसरलेली नाही. त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग अद्याप पाहावयास मिळतात; त्यांचीं नाटकें अद्याप अविस्मरणीय वाटतात. ज्याच्या नाटकावर मोठमोठ्या टीकाकारांनी चर्चा करण्यांत अहमहमिका दाखवावी असा श्रेष्ठ नाटककार आज घटकेला तरी एकच आहे आणि तो म्हणजे राम गणेश गडकरी.

—आणि गडकऱ्यांचें स्मरण जेव्हा जेव्हा होईल तेव्हा तेव्हा मराठी रंगभूमीवरील या अद्‌भुतरम्य पर्वाची आठवण झाल्याशिवाय कशी राहील? कारण राम गणेश गडकरी हा या अद्‌भुतरम्य कालखंडाचा एक अपूर्व आणि अभिमानास्पद असा अलंकार आहे.

---

# मराठी नाट्याचा आधुनिक कालखंड

## ( वरेरकर, अत्रे, वर्तक, रांगणेकर आणि पु. ल. देशपांडे )

द. रा. गोमकाळे

मराठी रंगभूमि आणि नाट्य यांच्या आधुनिक कालखंडाला अमक्याच वर्षापासून सुरवात झाली असें निश्चयानें सांगतां येणार नाही. कारण कोणताहि संधिकाळ समीप येतांना तो क्षितिजावर दृग्गोचर होण्यापूर्वी कांही काळ सुप्तावस्थेंत त्याचीं पूर्व लक्षणें दिसूं लागतात. या दृष्टीने पाहतां मराठी रंगभूमीच्या आधुनिक कालखंडाची सुरवात रंगभूमीचे पहिले मातबर मानकरी देवल, कोल्हटकर आणि गडकरी यांचा काल ओसरला तेव्हापासूनच झाली व आधुनिक कालाचीं पूर्वलक्षणें दिसूं लागलीं असें म्हणतां येईल.

आपल्या पंचाक्षरी नाट्यकृतीच्या द्वारा गडकऱ्यांनी आपल्या स्वर्गीय कलाविलासानें मराठी नाट्यविश्व मंत्रमुग्ध करून सोडलें आणि 'आयुष्य फत्तराला असतें, फुलाला नसतें' ही आपली उक्ति खरी ठरविण्यासाठी अवघ्या ३३ वर्षांत आपली जीवनयात्रा संपवून १९२९ सालीं ते स्वर्गवासी झाले. नाट्याचार्य खाडिलकरांचें संगीत 'द्रौपदी' हें नाटक १९२० सालीं अत्यंत वैभवशाली सजावटींत रंगभूमीवर आलें आणि त्यानंतर काकासाहेब महात्मा गांधींच्या राजकारणाच्या प्रांगणांत उतरल्यावर, मराठी रंगभूमीवरील त्यांचा प्रभाव ओसरूं लागला. १९१८ सालीं कोल्हटकरांचें 'जन्मरहस्य' नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर मराठी नाट्य विश्वांत तें स्मृतिमात्र तेवढें राहिलें. १८१३ सालीं गद्यरूपानें अवतरलेल्या फाल्गुनरावाला १९१६ सालीं संगीत साज चढवून 'संशयकल्लोळा'च्या रूपानें त्याला अमर केल्यानंतर नाट्याचार्य देवलांनी जवळ जवळ नाट्यसंन्यासच घेतला आणि अशा प्रकारें १९२१ सालापर्यंत किर्लोस्करानंतरच्या पिढींतील आघाडीवरचे नाटककार मराठी रंगभूमीवर तितका प्रभाव गाजवूं शकले नाहीत. अशा वेळीं १९०८ सालापासून 'कुंजविहारी' नाटकाने आपल्या नाट्ययशाची पायरी चढत वर येणाऱ्या मामा वरेरकरांनी मराठी रंगभूमीवरील अग्रेसर नाटककाराची गादी मिळविली. उत्तम हिऱ्याला तसलेंच उत्तम कोंदण मिळालें म्हणजे त्याची शोभा दुणावते या न्यायानें गद्य 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकाचें केशवराव भोसल्यांनी संगीतीकरण करून मामांच्या नाट्यक्षेत्रांतील सुंदर मंदिर उभारलें. 'संन्याशाचा संसारा'ने त्या मंदिराची शोभा वाढविली आणि १३–६–१९२२ रोजीं रंगभूमीवर आलेल्या त्यांच्या 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकाने त्या मंदिरावर कळस चढविला; आणि तत्कालीन मराठी नाटककारांतील अग्रेसर नाटककार म्हणून मामांचें स्थान निश्चित झालें.

मामांसारखा अष्टपैलू सिद्धहस्त आणि नाट्यसेवेला सर्वस्व वाहिलेला पुरोगामी नाटककार आणि मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी पुरोगामी प्रयत्न करावयास बद्धपरिकर झालेली ललित कलादर्श नाटकमंडळी आणि तिचे चालक बापूराव पेंढारकर आणि चापेकर यांचे ऋणानुबंध जुळून येतांच मराठी नाट्यविश्वांत एका नवीन कालखंडाला सुरवात झाली यांत तिळमात्र शंका नाही.

१९०८ ते १९१८ या कालखंडांत मामांनी ८ नाटकें लिहिलीं. त्यामुळे ते खरोखरीने जुन्या पिढींतील

नाटककारच व्हावयास पाहिजेत. पण मामांचें नाट्य-कर्तृत्व, संस्कारक्षमता, त्यांना लाभलेलें दीर्घकालीन आयुष्य व त्या काळांत अनन्य निष्ठेने त्यांनी चालविलेलें नाट्यसेवेचें अविरत कार्य यांचें महत्त्व इतकें आहे की सर्वकाळीं ते नवीनच राहिले आहेत. आघाडीवर ते सर्वांत पुढेच आहेत. आधुनिकांत आधुनिक आहेत. नवीनांत सर्वांत अधिक नवीन आहेत. याच कारणांमुळे मराठी नाट्यविश्वांत आधुनिकतेचा पायंडा घालून देण्याचा मान त्यांना आहे.

त्या काळीं मामांच्या नाटकांवर शॉच्या नाट्य-वाङ्मयाचा प्रभाव उत्कटतेने दिसतो. 'सत्तेचे गुलाम' हें नाटक ज्याला आपण आधुनिक नाट्यतंत्र म्हणतों त्या तंत्रावर लिहिलेलें नाही. पण शॉच्या नाटकांचा ज्यांना परिचय आहे त्यांना या नाटकांतील संवादावर शॉच्या संवादांची दाट छाया पडली असल्याचें दिसून येईल. या नाटकाच्या प्रगटनाच्या, दिग्दर्शनाच्या, सजावटीच्या व नेपथ्याच्या बाबतींत ललितकलेने संपूर्ण अद्यतनता राखली. खऱ्या दिवाणखान्यासारखे दिवाणखाने रंगभूमीवर दाखविले, गुंडाळत वर जाणाऱ्या पडद्यांचें प्रमाण कमी झालें आणि सामाजिक नाटकांना 'वास्तववादी अभिनयपद्धतीची जोड दिली. मामांचें 'सत्तेचे गुलाम' म्हणजे त्यांच्या नाट्ययशाचा कळस होय. या नाटकाला अपूर्व यश मिळालें आणि त्यांतूनच अर्वाचीन पाश्चात्य नाट्यलेखनाची अनुकृति करून त्रुटित नाटकें लिहिण्याचा त्यांचा कित्येक वर्षांचा मानसिक संकल्प त्यांनी 'तुरुंगाच्या दारांत' हें नाटक आधुनिक तंत्रावर लिहून पूर्ण केला. तें नाटक १ फेब्रुवारी १९२३ रोजीं रंगभूमीवर आणलें.

मराठी रंगभूमीच्या कलात्मक उत्कर्षासाठी वाटेल तें करावयास सिद्ध असणाऱ्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीने या नाटकाच्या सिद्धतेसाठी व सजावटीसाठी पाण्यासारखा पैसा खर्च केला. परंतु जिवंत नाट्याशिवाय केवळ कारागिरीला यत्किंचितहि महत्त्व नाही या सत्याचा त्यांना प्रत्यय घडला. जितक्या अपूर्व गाजावाजाने या नाटकाची जाहिरात झाली तितकेंच प्रचंड अपयश या नाटकाला आलें. त्यानंतर मामांनी एकांक प्रवेशी नाट्यरचना करून 'नवाखेळ' हें नाटक लिहिलें. पण तो नुसता नवा खेळच ठरला.

त्यानंतरच्या 'सोन्याचा कळस' या नाटकाचा अपवाद वगळला तर मामांच्या नाटकांनी रंगभूमीवर आपटी खाण्याची दुर्दैवाने चुरसच चालविली. त्यांच्या 'संसार' या लघुनाटकाच्या वेळीं स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात ही मामांची इच्छा फलद्रूप होऊन 'जागती ज्योत' या नाटकाच्या वेळीं गायनहिरा हिराबाई बडोदेकर आणि त्यांच्या भगिनी यांनी त्या नाटकांतील स्त्री भूमिका केल्या. पण योगायोगच असा की हें नाटक रंगभूमीवर आणल्यानंतर नूतन संगीत विद्यालयाची ही गुणी नाट्यसंस्था बंद करावी लागली. याच सुमाराला मराठी रंगभूमीवरील नाट्यसंस्था एकामागून एक कोलमडून पडल्या.

परंतु मामांनी आपलें जीवनसर्वस्व आधीच रंगभूमीच्या सेवेसाठी अर्पण केल्यामुळे नाट्याच्या आपल्या अनन्य सेवेंत त्यांनी खंड पडूं दिला नाही. ऐन रंगभूमीच्या उत्कर्षकाळांत त्यांनी जितकीं नाटकें लिहिलीं त्यापेक्षा अधिक नाटकें, लघुनाटकें व एकांकिका त्यांनी यापुढच्या रंगभूमीच्या आपत्कालांत लिहिल्या, तें देखील विकसित रंगभूमीच्या जीवनाबरोबर आपली चाल द्रुतगतीची ठेवून. नाट्यलेखनाची जीं जीं नवीन तंत्रें व पद्धति नाट्यविश्वांत प्रगट झाली त्या पद्धतींनी, सराईत, सिद्धहस्त व परिणतप्रज्ञेच्या डौलांत मामांनी नाट्यरचना केली. मराठी नाट्यविश्वांत आधुनिकांत आधुनिक अशा तंत्रपद्धतीने मामाइतकीं नाटकें लिहिणारा दुसरा मराठी नाटककार नाही. त्यांच्याइतकी दीर्घकाळ नाट्यसेवाहि दुसऱ्या कोणत्या मराठी नाटककाराने केली नाही. मामा म्हणजे मराठी रंगभूमीचा जणू अखंडित कणाच. मामांइतका संस्कारक्षम व समाजांतील सर्व थरांबद्दल नाटकें लिहिणारा, दलितांचें गाऱ्हाणें गाणारा—दुसरा नाटककार मराठींत नाही. त्यामुळे त्यांच्या नाट्यविश्वांत विविधता झाली आहे.

परंतु मामांच्या नाट्यलेखनाचा त्यांच्या गुणवैशिष्ट्याच्या दृष्टीने विचार केला तर बहुतांशाने निराशाच होते. समाजांत एखाद्या परिस्थितीचें वारें आलें न आलें तोंच मामांनी त्यांना नाट्यस्वरूप दिलें. त्यामुळे त्यांचीं नाटकें प्रासंगिक प्रचारात्मक अशीं बहुतांशाने

झालीं आणि मामांच्या विशिष्ट व्यक्तित्वामुळे चिरंतन नाटचाचा स्पर्श अपवादानेच त्यांच्या नाटकांना झाला. गरजेसाठीच त्यांना पुष्कळ लेखन करावें लागलें. त्यांत चिंतनाचा किंवा गाढ जीवनुनाभूतीमुळे लेखकाच्या मनांत साकारित झालेल्या व उत्कटतेनें आविष्कारित होऊं पाहणाऱ्या जीवनाशयाचा भाग फारच थोडा आहे. निरहंकार, निरपेक्ष, निर्मम भूमिकेचा अभाव आहे. याच कारणामुळे मामांच्या नाटकांत खेळकर चुरचुरीत नाटचसंवाद तेवढे आले. कोणतीहि अमर नाटचकृति-किंवा अमर व्यक्तिरेखा ते निर्माण करूं शकले नाहीत. वास्तविक थोर नाटककारांची महति यांतच समाविष्ट झालेली असते. जागृत स्त्री व तिचा कैवार हा मामांचा आवडता विषय-पण त्या दृष्टीने मामा कोणतीहि अमर स्त्री-व्यक्तिरेखा निर्माण करूं शकले नाहीत. शॉच्या नाटकांत स्त्रीजातिविषयक संपूर्ण माहिती मिळते पण जिवंत नैसर्गिक स्त्री तेवढी आढळत नाही असें म्हटलें जातें. तसाच हाहि प्रकार समजावा का ?

धंदेवाईक नाटचसंस्थांच्या शेवटच्या काळांत मामांचीं नाटकें पडेल ठरलीं आणि मामांची रंगभूमी-वरील पकड सैल झाली. अशा वेळीं आपलें सर्वस्व त्या वेळेपर्यंत शैक्षणिक क्षेत्रांत ज्यांनी ओतलें होतें अशा नाटचाची अभिजात आवड असणाऱ्या पण नाटचव्यवसायाशीं चुकूनहि तोपर्यंत जवळचा संबंध न आलेल्या नाटककाराने जवळजवळ योगायोगानेच मराठी रंगभूमीवर पदार्पण केलें. आणि योग असा की या नवीनच प्रगट झालेल्या अपूर्व कर्तृत्वाच्या बळावर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत आपला स्वतःचा एक वेगळाच गौरवास्पद कालखंड निर्माण केला. तो नाटक-कार म्हणजे श्री. प्रल्हाद केशव ऊर्फ आचार्य अत्रे होत.

आचार्य अत्रे गडकऱ्यांना आपले वाङ्मयीन गुरु मानतात. करुण आणि हास्य हा दोघांच्याहि नाटच-वाङ्मयाचा स्थायीभाव आहे. परंतु गुरूच्या सूर्याप्रमाणे प्रखर दीप्तिमान प्रकाशापुढे त्यांचें भ्रष्ट अनुकरण करून आपली दिवटी पाजळण्याचें हास्यास्पद कार्य त्यांनी चुकून केलें नाही. गडकऱ्यांच्या भ्रष्ट अनुकर-णांतून मराठी नाटचविश्वांत कांही नाटककार अवतीर्ण झाले. आणि त्यांनी आपलें हसेंहि करून घेतलें. तशी स्थिति अत्र्यांच्या नाटचसेवेची किंवा त्यांच्या नाटच वाङ्मयाची नाही. गडकऱ्यांचें वाङ्मय तर त्यांनी आत्मसात् केलेंच परंतु त्याबरोबर त्यांनी शॉ, नोअेल कॉवर्ड, ब्रायो, सॉमरसेट मॉम या पाश्चात्य नाटक-कारांचीं नाटकेंहि आत्मसात् केलीं. इंग्लंडांत मुक्काम असतांना त्यांचे नाटचप्रयोग पाहिले. पण या सर्वांत त्यांच्या नैसर्गिक प्रतिभाधर्मामुळे त्यांच्या नाटचकृतीवर मोलिअरच्या नाटचकृतींचा प्रभावहि उत्कटतेने झालेला दिसतो. अत्र्यांचें नाटच सर्वस्वी गडकऱ्यांच्या वाङ्मयां-तून अथवा त्यांच्या अनुवृत्तींतून निर्माण झालें नसून गडकऱ्यांपेक्षाहि पाश्चात्य नाटककारांचे संस्कार त्यांच्या नाटचप्रतिभेवर अधिक आहेत. अत्र्यांच्या गंभीर नाटकांतून व्यक्त होणाऱ्या त्यांच्या अंतर्मनांत शिक-ण्याचा आपण प्रयत्न केला तर त्यांच्या वाङ्मयांत महाराष्ट्राची अस्मिता तर आढळतेच पण त्याचबरोबर आपल्या पूर्वापार चिरंतन अशा निष्ठाहि त्यांच्यांत दृढमूल असलेल्या दिसतात.

अत्रे स्वतंत्रप्रज्ञ आहेत. प्रतिभाशाली साहित्यकार आहेत. पूर्वी आपल्या 'झेंडूचीं फुलें' या काव्य संग्रहा-मुळे विडंबनकार कवि म्हणून ख्यातनाम होते व आपल्या या भूमिकेचा सांधा जोडूनच नाटककार म्हणून मराठी रंगभूमीवर त्यांनी प्रवेश केला. तोहि आम्ही आधी सांगितल्याप्रमाणे केवळ योगायोगाने. आचार्य अत्र्यांनी 'साष्टांग नमस्कार' नाटक लिहिलें म्हणण्यापेक्षा 'रत्नाकर' मासिकाचे चालक आप्पासाहेब गोखले व बालमोहन नाटक मंडळीचे चालक दामुअण्णा जोशी यांनी त्यांचा पिच्छा पुरवून तें नाटक लिहवून घेतलें. आणि त्या नाटकाच्या प्रयोगाने नाटक हें सामु-दायिक मनासाठी (crowd mind) आहे या सत्याचा त्यांना प्रत्यय घडला. 'साष्टांग नमस्कार'चा पहिला प्रयोग मी आयुष्यांत कधी विसरणार नाही असें ते स्वतःच म्हणतात आणि तें साहजिकच आहे. 'साष्टांग नमस्कार' नाटक १९३३ सालीं रंगभूमीवर आलें आणि त्याच्या यशामुळे अत्रे आणि बालमोहन नाटक मंडळीची युति एक तपाच्यावर कायम राहिली. आणि मराठी रंगभूमीचें ढासळून पडूं पाहणारें मंदिर

कांही काळ सावरून धरलें. अत्र्यांनी आजवर 'साष्टांग नमस्कार' पासून १२ नाटकें लिहिलीं असून त्यांपैकी 'घराबाहेर' 'उद्याचा संसार' आणि 'जग काय म्हणेल ?' हीं तीन नाटकें करुणगंभीर प्रकृतीचीं आहेत तर बाकीचीं सारीं विनोदी सुखात्मिका अगर प्रहसनवजा आहेत.

प्रयोगाच्या दृष्टीने ज्याचें एकहि नाटक पडेल ठरलें नाही अशा अपवादात्मक प्रतिभेचे आणि सामर्थ्याचे नाटककार अत्रे आहेत. अत्र्यांच्या स्वाभाविक प्रतिभेने प्रेक्षकांची नाडी अचूक पारखली आणि आपल्या प्रज्ञावंत, कल्पक, भावनाशाली, भेदक, उपहास, उपरोधपूर्ण शैलीने नवीन धर्तीची, प्राधान्याने विनोदी नाटचरचना केली. अत्र्यांचीं नाटकें पाहत असतांना फक्त बहिराच मनुष्य हसणार नाही. इतरांना प्रयत्न करूनहि पोट धरधरून हसल्याशिवाय राहवणार नाही. आणि हसून हसून पोट दुखत असतांच डोळचांत झणझणीत अंजन पडून प्रेक्षकाला विचारप्रवृत्त केल्याशिवाय सोडणार नाही. अत्र्यांचा विनोद कल्पक आहे तसा भेदक आहे. वस्तुस्थितीचा त्याला आधार आहे. व सामान्यत: अत्र्यांच्या विनोदाची पातळीहि उंच आहे. माधवराव जोशांचें 'म्युनिसिपालिटी' आणि त्याच विषयावरील अत्र्यांचें 'मी उभा आहे' हीं दोन नाटकें व त्यांतील विनोद यांची तुलना केली असतां ही गोष्ट सहज दिसून येईल. त्यांची अवलोकन शक्ति किती भेदक व मार्मिक आहे याचा पदोपदीं प्रत्यय त्यांच्या नाटकांत घडतो. समाजांत आढळणाऱ्या ढोंगाची, दंभाची, विसंगतीची, अतिरेकीपणाची त्यांच्या अंतर्मनाने काळजीपूर्वक टिप्पणें करून घेतलीं आणि वस्तुस्थितीला कल्पकतेचा नाटचपूर्ण संस्कार देऊन विडंबन, उपहास, उपरोध या शस्त्रांनी त्यांनी आपल्या नाटकांतील समाजचित्रें रंगविलीं—विविध प्रकारच्या प्रतीकात्मक व्यक्तिरेखा निर्माण केल्या. वस्तुस्थितीचा भरगच्च पाया या सर्व निर्मितीच्या पाठीमागें असल्यामुळे प्रेक्षकांना ती सृष्टि रोचक वाटली. प्रयोगाच्या यशस्वितेसाठी त्यांनी ती अधिक भडक रंगविली एवढेंच. पण अत्र्यांची नाटचप्रतिभा जशी खदखदून हसविते तशी ती मुसमुसून रडावयासहि लावते. 'घराबाहेर' 'उद्याचा संसार' आणि 'जग काय म्हणेल ?' हीं करुणगंभीर नाटकें अत्रे करुणरसहि विनोदाइतक्याच सहजतेने रंगवूं शकतात याचा प्रत्यय घडवितात. अत्रे जीवनांतील विसंगतीचा विनोदाच्या द्वारेंच आविष्कार करूं शकतात किंवा जीवनांतील विसंगति, विरोध, अतिशयोक्ति, दंभ, ढोंग या गोष्टींनाच टिपून घेऊं शकतात असें नव्हे तर जीवनांतील कारुण्य, मांगल्य, पावित्र्य यांचाहि परिणाम त्यांच्या अंतर्मनावर होतो आणि त्यांतून उत्कटतेने जीवनांतील गांभीर्याचा, दु:खाचा, कारुण्याचा आविष्कारहि तितक्याच परिणामकारकतेने, भावनेने थवथवलेलें जीवन चित्र रंगवून, ते करूं शकतात आणि तोहि वास्तवाशीं एकरूप होऊन.

मामा वरेरकरांप्रमाणे महाराष्ट्रीय जीवनांत त्या काळांत निर्माण झालेल्या प्रत्येक परिवर्तनाला नाटयरूप देण्याच्या भरीस ते कधीच पडले नाहीत. वस्तुनिष्ठतेने आपण अत्र्यांच्या नाटकांकडे पाहूं लागलों तर तीं कदाचित घाईने लिहिलेलीं असतीलहि; परंतु अत्रे जीवनसागरांत वरवर दिसणाऱ्या लहरींनाच नाटरूप देतात असें म्हणतां यावयाचें नाही. वरवरच्या ल्हरीखाली आढळून येणारी सखोलताहि ते पडताळून पाहतात, खोलवर पाहतात आणि जीवनसत्यें शोधून काढण्याचा प्रयत्न करतात, हें नाकारतां येणार नाही. मामांप्रमाणे अत्रेहि स्त्रियांचे कैवारी आहेत. पण अत्र्यांची स्त्रीसृष्टि जिवंत आहे, नैसर्गिक आहे. त्यांच्या जीवनाशीं सबळ जीवननिष्ठा आहेत. त्यांची निर्मला अरुणा आणि उल्का तिघीहि पत्निपदावर आरूढ आहेत. पण त्यांच्यापुढील समस्या वेगळचा वेगळचा आहेत आणि त्यांमुळे त्यांचें व्यक्तित्वहि वेगळें आणि आगळें आहे. त्यांच्या विनोदी नाटकांतील स्त्रीसृष्टीहि थोडीशी भडक असली तरी त्यांच्या चित्रणाची बैठक मानवी जीवनांतील नैसर्गिक भावनांवर व वस्तुस्थितीवर अधिष्ठित आहे. अत्र्यांना आपल्या नाटयसंवाद लेखनचातुरीचा फार मोठा अभिमान आहे. तो सार्थहि आहे कारण त्यांचे संवाद नाटचरसरंगाने थबथबलेले आहेत –नाटचपरिपोषक आहेत. एरव्ही केवळ चुरचुरीत संवादांना कांहीच महत्त्व नाही.

अत्र्यांच्या नाटकांनी नाटयाच्या प्रेक्षकांना रंगभूमीच्या पडत्या काळांत परत ओढून आणलें. त्यांच्या नाटकांतील भूमिकांनी बालनटांना कलावन्त नट बनविलें आणि त्यांची अभिनयकुशलता कसाला लावली. माने, धुमाळ, नागेश जोशी, छोटा गंधर्व, कोरडे हे एकेकाळचे बालनट अत्र्यांच्या नाटकांनीच कसलेले नट म्हणून तयार केले; पण आपलें नाटयकर्तृत्व कळसाला पोचविण्यापूर्वीच अत्रे मराठी रंगभूमीवरून चित्रपटसृष्टींत गेले. त्यांच्या नाटयकर्तृत्वाबद्दल अधिक उमेद निर्माण करून गेले. परंतु अत्र्यांच्या नाटयप्रतिभेला एक प्रकारचा कैफ आहे. विशेषतः विनोदाचा वापर करतांना कधी कधी शिष्टसंमत मर्यादा त्यांच्या विनोदानें ओलांडल्या आहेत.

अत्र्यांचीं नाटकें नवीन धर्तीचीं असलीं तरी त्यांत जुन्यानव्याचा मनोहारी संगम आहे. त्यांचा आत्मा आपल्या जीवननिष्ठांवर आधारित आहे. अत्र्यांनी मराठी रंगभूमीवर पदार्पण केलें त्याच वर्षी नव्या युगाची कटाक्षाने जाणीव करून देण्यासाठी व मराठी रंगभूमीवर नवें मन्वंतर घडवून आणण्यासाठी नाटयमन्वंतर या संस्थेने प्रयत्न केला. सारें वातावरण इब्सेन आणि शॉ यांच्या प्रभावाने धुंद करून सोडावें असा त्यांचा केवळ मनोदयच नव्हे तर कटाक्षाने प्रयत्न होता. नव्या युगाची, नवनाटयाची मुहूर्तमेढ रोवण्यासाठी श्री. वि. वर्तक यांनी प्रयत्न केला आणि ब्युर्नसन (Bjornson) या इब्सेनच्या समकालीन नाटककाराच्या 'गॉंटलेट' या नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना घेऊन व आपल्या मनासारखा थोडा फेरफार करून त्यांनी 'आंधळयाची शाळा' हें नाटक लिहिलें. त्या नाटकाच्या प्रयोगानेच ता. १–७–१९३३ रोजीं नाटयमन्वंतराची सुरवात झाली. 'डोळयांत भरण्यासारखा नवीनपणा, वेगळेपणा, मराठी नाटयप्रयोगांत कोठें अवतरला असेल तर तो नाटयमन्वंतर लिमिटेडच्या 'आंधळयाची शाळा' या नाटकांत' असें समीक्षकाने केलेलें या प्रयोगाचें वर्णन सर्व दृष्टींनी सार्थच नव्हे तर यथार्थ आहे. १९३४ सालीं नाटयमन्वंतर लिमिटेडचा मुक्काम नागपूर येथे असतांना या नाटकाचा प्रयोग पाहून आपण आजवर कधीहि न पाहिलें असें कांही तरी नवीन मराठी रंगभूमीवर पाहत आहोंत असें आम्हांला वाटलें आणि तो प्रयोग पाहून थक्क झालों. वास्तविक या प्रयोगाचें प्रमुख आकर्षण म्हणून गाजलेल्या ज्योत्स्नाबाई भोळे यावेळीं नाटयमन्वंतरांत नव्हत्या—त्यांची भूमिका त्यावेळीं लीला चिटणीस करीत असत. आळतेकर सुरवातीसच नव्हते. के. ना. काळे नव्हते. कुमारची भूमिका यावेळीं ठेंगडी करीत असत. तरीहि एखाद्या नवीन मन्वंतराचा दिव्य साक्षात्कार घडावा असें त्यावेळीं खास वाटलें. नटवर्य दाते यांनी महाराष्ट्र नाटक मंडळी सोडून मराठी रंगभूमीची आपली सेवा सार्थकीं लावली असें वाटूं लागले. या प्रयत्नाला समयोचित असें 'आंधळयांची शाळा' हें नाटक त्यावेळीं वाटलें. नाटकारासंबंधींहि कांही अपेक्षा वाटल्या. पण 'लपंडाव' व 'तक्षशीला' या नाटकांनी त्या पूर्ण लोपल्या; 'हुकमी प्रयोगानुकूल लिखाण तयार करून देण्याला जरूर असलेली मनोरचना त्यांची (वर्तकांची) नाही' असें श्री. काळे म्हणतात, त्याचा खरोखरच अनुभव आला आणि मोठया आशा, आकांक्षा, अपेक्षा निर्माण करणारी नाटयमन्वंतर ही संस्था अवघ्या २–३ वर्षांतच लयाला गेली. त्यानंतर वर्तकांनी आणखी नाटयलेखन केल्याचें दिसत नाही. परन्तु नाटयमन्वंतर ही संस्था अस्तंगत झाली तरी इब्सेनचें नांव मराठी विश्वांत सर्वतोमुखी झालें आणि कांही जुने नाटककारहि आपण इब्सेनचे सांप्रदायिक आहोंत असें आवर्जून सांगूं लागले. नवनाटय, नवतंत्र, स्वगताचा लोप, एकांकप्रवेशी नाटयरचना–नव अभिनयतंत्र. दिग्दर्शक, रेजीसॉर, इ० नवीन गोष्टींचें वारें सर्वत्र खच्चून भरलें गेलें. ज्यांना या गोष्टीचा अभ्यास करण्याची आवड होती ते या प्रयत्नांत निदान डोळस तरी होते—पण अशांची संख्या अत्यल्प होती. इतरांचा प्रकार कालिंदीबाईंचें पाहून किंकिणीनें तसें अनुकरण करावें असाच सर्रास चालू होता. त्यामुळे नवनाटयाचा प्रणेता इब्सेन, त्याचीं नाटकें, त्याने स्वतःसाठी निर्माण केलेलें तंत्र—त्यांतील आशयाची थोरवी, प्रभावी व्यक्तिदर्शन या साऱ्या गोष्टी दूरच राहिल्या—कारा-

गिरी तेवढी अनुकरणासाठी हातीं लागली आणि नव-नाटच, स्वगताचा लोप, एकांकी प्रवेशरचना व बुद्धि-वादी चर्चात्मक संवाद म्हणजेच नवनाटच असा सर्वत्र घोष सुरू झाला. नवनाटचांतील आपल्या इतर भावंडांप्रमाणे वर्तकांच्या नाटचसृष्टींतहि पाश्चात्य जीवनाशीं अधिक निकटचें वातावरण आहे. 'तक्षशीला' हें इब्सेनच्या Warrior of the Helegeland मधील वातावरण आंधीच वरेचसें अद्भुतरम्य आहे. पण तीं चित्रें नार्वेमधील वातावरणाशीं सुसंगत असतीलहि. पण तसें वातावरण व तसले मनोधर्म आपल्या परिस्थितींत आपल्या समाजांत सापडणें कठीण. अशा वातावरणांची बुद्धि-वानांनाच उकल होणें शक्य असतें. पण नाटकाच्या सर्वसामान्य प्रेक्षकांना त्याची उकल होणें कठीण— आणि निर्बुद्ध तर राहोच पण सुबुद्धहि अशा विश्वाशीं समरस होणें त्याहिपेक्षा कठीण.

नाटचमन्वंतर व बालमोहन मराठी रंगभूमी-वरून लोप पावतांच मराठो धंदेवाईक रंगभूमि पूर्णतः रसातळाला गेली आणि मराठी रंगभूमि शाळा, कॉलेज किंवा कांही हौशी नाटचमंडळांनी वसविलेले नाटचप्रयोग एवढ्यापुरतीच राहिली. परन्तु मराठी प्रेक्षक नाटचप्रयोग पाहण्यासाठी बुभुक्षिताप्रमाणे तळ-मळत होता. अशा वेळीं आपला वृत्तपत्रव्यवसाय सोडून जो व्यवसाय करीत असतांना मोठमोठे धुळीला मिळाले असा नाटचव्यवसाय करण्यास श्री. मोतीराम रांगणेकर पुढे आले. ते नट असल्याचें कोठे ऐकिवांत नाही. पण नाटककार, संघटक तर उघडच आहेत. नवीन नाटककार नाहीत व जुनीं नाटकें नवी-नाच्या आकांक्षा पुरवावयास समर्थ नाहीत. तेव्हा नवीन अभिरुचीला पटतील, आधुनिक नाटचांत वसतील अशीं नाटकें लिहिण्यासाठी जणु त्यांनी आधीच तयारी करून ठेवली होती. तीं नाटकें स्वतःच व्यवस्थित वसविण्याइतकें आपलें सामर्थ्य आहे असा आत्मविश्वा-सहि त्यांनी मिळविला होता. नाटचव्यवसाय हा प्राधान्याने कलेच्या विश्वांतील व्यावहारिक धंदा आहे याची कटाक्षाने जाणीव ठेवून त्यासाठी त्यांनी प्रेक्ष-कांची नाडीपरीक्षा आधीच करून ठेवली आणि धडाडीने या व्यवसायांत उडी घेतली. या प्रयत्नांत त्यांच्या मनांत कलात्मक आकांक्षा नव्हत्याच असें त्यांचा शत्रूहि म्हणणार नाही. पण ते म्हणतात त्या-प्रमाणे कला की व्यवहार असा अटीतटीचा प्रश्न त्यांच्यासमोर उभा राहिला, तर त्यांचा कौल व्यव-हाराच्या बाजूनेच पडेल असा निर्धार करून त्यांनी आपली संस्था चालू केली. आणि कांही सिनेमामुळे प्रसिद्धीस आलेले तर कांही रंगभूमीवर लोकप्रिय झालेले अशा मंडळींचा नटनटी संच उभारला आणि 'आशीर्वाद' नाटकाच्या प्रयोगाने ३० नोव्हेंबर १९४१ रोजीं या संस्थेची सुरवात झाली आणि दरवर्षी लागो-पाठ नाटकें लिहून व अनुरूप नटसंचाची योजना करून मराठी प्रेक्षकांना त्यांनी आपल्या नाटचप्रयोगांची मेजवानी दिली. अन्नाचा कोठे वास येतांच दुष्काळ-पीडितांची जशी आतुर अवस्था होते तशी मराठी प्रेक्षकांची अवस्था कांही काळ त्यांच्या 'कुलवधु' नाटकाने केली. आपल्या नाटकांची, त्यांच्या रचनेची नाटच गुणांची, पुरोगामित्वाची, बिरुदावली मुक्त कंठाने गाइली आणि मराठी रंगभूमीचे एकमेव उद्धार-कर्ते केवळ रांगणेकरच असा दावा मांडला. पण हा जुना इतिहास आहे. आजचे रांगणेकर अनुभवाने शाहणे झाले आहेत. रांगणेकर गेलीं १८ वर्षे एक नाटच-व्यवसायिक म्हणून नाटचकलेची सेवा करीत आहेत. पण हेंच केवळ त्यांच्या या कर्तृत्वाचें वैशिष्टच नाही. नाटककार म्हणूनहि ते आता सुप्रतिष्ठित झाले आहेत. १९४१ पासून आजवर त्यांनी 'आशीर्वाद' 'कुलवधु' 'नंदनवन' 'अलंकार' 'कन्यादान' 'माझें घर' 'वहिनी' 'एक होता म्हातारा' 'कोणे एके काळीं' 'रंभा' 'माहेर' 'भाग्योदय' 'लीलाव' 'भटाला दिली ओसरी' इ. नाटकें 'तुझं माझं जमेना' 'सतरा वर्षे' 'फरारी' 'कारकुनाचें स्वप्न' 'येये नवरे मिळतात' 'मी किंवा तूं' 'पहिली तारीख' इ. एकांकिका व नाटिका लिहिल्या आहेत. त्यांच्या 'कुल-वधु' नाटकाने प्रायोगिक यशांत अपूर्वता गाठली आहे. त्यांचें 'वहिनी' हें नाटक व 'सतरा वर्षे' ही एकां-किका मराठी वाङ्मयाला भूषणभूत ठरण्यासारखी आहेत. या व्यवसायांत त्यांनी वैभव जसें आपल्या

दरबारीं नांदविलें तसेच दुर्दैवाचे दशावतारहि पाहिले आहेत. हा त्यांचा अनुभव नाट्यव्यवसायांत असणारांना फारच मोलाचा वाटेल —

रांगणेकरांचीं नाटकें महाराष्ट्राच्या मध्यमवर्गीय जीवनावर आधारलीं असून त्यांनी मराठी नाट्याच्या क्षेत्रांत कांही विधायक प्रयोगहि करून पाहिले आहेत. त्यांच्या 'रंभा' या नाटकाचा या दृष्टीने उल्लेख करावासा वाटतो. परंतु चुरचुरीत चटकदार संवाद व विनोद हेच त्यांच्या प्रतिभेचे अजून गुणविशेष आहेत. प्रेक्षकाच्या अंतःकरणाचा वेध घेईल असें भावनोत्कट नाट्य अजूनहि त्यांच्या नाटकांत आढळत नाही. परंतु मराठी रंगभूमीवर जें श्रेय आणि प्रिय असें नवीन विश्वांत समजलें जातें त्या सर्वांना मनोहारी संगम रांगणेकरांच्या रंगभूमीवर आहे. पण रांगणेकरांनी गेलीं अठरा वर्षें तयार मालावरच धंदा चालविला असल्यामुळे त्यांच्या संस्थेंतूनच शिक्षण घेऊन कोणीहि नट तयार झाले नाहीत, ही त्यांच्या नाट्यसंस्थेच्या फलित कार्याच्या दृष्टीने उणीव जाणवते.

श्री. पु. ल. देशपांडे हे नव्या दमाचे नाटककार सर्वांत तरुण म्हणून नव्या मनूचे शिपाई आहेत. रांगणेकरांच्या संस्थेंत राहून कांही दिवस त्यांच्या नाटकांत ते भूमिका करीत असत. त्यांचें 'तुका म्हणे' नाटक यशस्वी झालें नाही, परंतु त्यांच्या रूपांतरित भरपूर विनोदी 'अंमलदार' नाटकाने नाटककार म्हणून त्यांचा लौकिक १९५२ सालीं प्रस्थापित केला. 'अंमलदार' मूळचा रशियन असला तरी त्याला महाराष्ट्रीय बनवितांना श्री. देशपांडे यांनी कमालीचें रूपांतरचातुर्य दाखविलें यांत शंका नाही.

अत्र्यांचीं विनोदी नाटकें लोकप्रिय झालीं तेव्हापासून मराठी रंगभूमीवर विनोदी नाटकांचाच पगडा अधिक प्रभावी आहे. प्रेक्षकांना गंभीर नाटकें या काळांत नकोशी झालीं आहेत. जिवंत नाट्याचा आविष्कार घडविणाऱ्या, जीवनप्रत्ययकारी गंभीर नाटकांचा अभाव हें त्याचें एक कारण असू शकेल. पण वस्तुस्थिति मात्र अशी आहे की गेल्या वीस वर्षांत विनोदी नाटकेंच अधिकांशाने लिहिलीं गेलीं, विनोदी नाटकांशिवाय इतर नाटकें मराठी प्रेक्षकांना आवडेनाशीं झालीं. आणि नाट्यसृष्टींत अस्सल वाण नाहीसा होऊन प्रेक्षकांची अभिरुचीहि खालावली. खरा विनोद निर्माण करणें हें सामान्य प्रतिभेच्या माणसालाहि शक्य आहे ही कल्पना भ्रममूलक आहे. खरा विनोद वासनारहित, आशयपूर्ण आणि सद्हेतुप्रेरित असावा लागतो. पारख असलेल्या व्यक्तींनाहि त्याचे बाण विषारी व मारक वाटूं नयेत. पण अशा प्रकारचा विनोद निर्माण करावयास जीवनाचें अवलोकन अत्यंत सखोल, वेचक व मार्मिक असावें लागतें. जीवनांतील विसंगति, अतिरेक वेचून काढण्याचें सामर्थ्य त्या अवलोकनशक्तींत असावें लागतें. ही शक्ति सर्वांच्याच वाट्याला येते असें नाही. पण विनोद आज रंगभूमीवर यश मिळविण्यासाठी सर्वांत सोपा मार्ग आहे असें वाटत असल्यामुळे मराठी नाटकांत विनोद सवंग झाला आहे. आणि त्या विनोदाचा दर्जा अत्यंत खालच्या पातळीवर जात असून स्त्रीपुरुष ऐंद्रिक प्रेरणांवरच तो मुख्यत्वाने आधारित असतो. विनोद नाटकाला वर्ज आहे किंवा स्त्रीपुरुष संबंधाचें विश्लेषण नाटकांत त्याज्य आहे, असें आम्हाला म्हणावयाचें नाही. नाटकाला मनुष्यजीवनांत निर्माण होणारा कोणताहि विषय वर्ज नाही. प्रश्न निर्माण होतो तो त्याच्या स्वरूपासंबंधी व मांडणीसंबंधी. नाटक हा सर्वांत कठीण कलाप्रकार आहे तो एवढ्याचसाठी. जीवनाच्या सखोल अनुभूतींतून, लेखकाच्या अंतर्मनांतून उत्कटतेने जें जीवनरसायन भावनोत्कट नाट्याचें रूप घेऊन बाहेर पडतें त्यांत वासनेचीं अशुद्धें, अपावित्र्य आपोआप नष्ट होतात. वासनांना त्यांत जागाच नसते. इब्सेनने आपल्या Ghost नाटकांत जो आनुवंशिक रोगाचा विषय हाताळला आहे तो सामान्याच्या हातीं पडला असता तर त्या विषयाला घृणास्पद स्वरूप आलें असतें. हें सारें या ठिकाणीं आवर्जून सांगण्याचें कारण आज बहुतांश नवीन नाटकांचें स्वरूप असल्या उच्च पातळीवरचें नाही, हें स्पष्टपणें आधुनिक नाटककाराला सांगणें आवश्यक आहे. या गोष्टीचा श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या नाट्यविश्वाचा विचार करतांना मुद्दाम उल्लेख करण्याचें कारण, नाटकांत विनोद कसा

असावा असें जें आम्हाला वाटतें, त्या आम्हाला अभिप्रेत अशा शुद्ध विनोदाचें प्रात्यक्षिक श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या नाटकांत मिळतें.

श्री. अत्र्यांच्या प्रमाणेच श्री. पु. ल. देशपांडे हे प्राधान्याने विनोदी नाटककार आहेत असें त्यांच्या आजवरच्या नाट्यकृतींवरून सर्वांना वाटतें. विद्यमान मराठी नवीन लेखकांत श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या लेखनाकडे वाचक आतुरतेने व अपेक्षेने पाहत असतो. कारण त्यांच्या लेखनांत कांही विशेष आहे, कांही तरी नवीन, कांही तरी मनाला आकर्षक वाटेल असेंच ते लिहितात असा विश्वास त्यांच्या साहित्याबद्दल त्यांनी निर्माण करून ठेवला आहे. 'अंमलदार' नाटक कितीहि झालें तरी रूपांतरित आहे. पण त्यांच्या 'तुझें आहे तुजपाशीं' या नाटकाचें तसें नाही. ती एक स्वतंत्र कलाकृति आहे. या नाटकांतील पात्रें कोणत्या तरी विद्यमान व्यक्तींचीं प्रतीकें आहेत असें आपल्या आंतल्या मनाला जाणवल्याशिवाय राहत नाही. पण तें पाहत असतांना त्यांतील आशय मानवी स्वभावांतील चिरंतनावर आधारलेला आहे, वासनांवर तो यत्किंचितहि आधारला नाही, कोणाची तरी पारख करण्याचा त्यांचा अविवेकी हेतु आहे असें यत्किंचितहि वाटत नाही. विनोदाची पातळी सर्वत्र उंच ठेवलेली असून स्वभावचित्रें यथातथ्य रेखाटलीं आहेत. मार्मिक अवलोकनशक्तीला विलक्षण प्रतिभेची जोड मिळाल्याशिवाय या नाटकांतील 'काका' आणि 'आचार्य' निर्माण होऊंच शकले नसते. त्यांतून दाखविलेलें समाजाचें चित्र जितकें मनोहर तितकेंच प्रत्ययकारी असून आविष्कारित जीवनाशय अननुभूत आनंदाचा प्रत्यय घडवितो.

अत्र्यांचा विनोद उच्च पातळीवरचा नाही असें नाही, पण मधूनच त्यांतील उग्रता-दाहकता अशा प्रकारें व्यक्त होते की तो बोचल्यावाचून राहत नाही. कधी कधी संयमाच्या मर्यादा तो अशा प्रकारें ओलांडत असतो की त्याला वासनेचा-अश्लीलतेचा वास येऊं लागतो. पु. ल. देशपांड्यांच्या विनोदांत तसें चुकून आढळावयाचें नाही. प्रतिभेची झेप एखाद्या गगनविहारी गरुडासारखी नेमकी आहे आणि ती अशी वेचक आहे की वाचक-प्रेक्षकाला कांही तरी अननुभूत पाहिल्याची जाणीव व्हावी.

रांगणेकरांप्रमाणे कोणतीहि व्यवसायिक नाट्यसंस्था त्यांच्या हाताशीं नसली तरी मित्रपरिवार इतका मोठा आहे की हौशी कलावंतांच्या द्वारा त्यांचीं नाटकें उत्तम रीतीने वसविलीं जातात. गेल्या दोन वर्षांत रंगभूमीवर आलेल्या नवीन नाटकांत त्यांच्या 'तुझें आहे तुजपाशीं' या नाट्यप्रयोगाने इतरांना संपूर्णतः दिपवून टाकलें आहे. आणि भाटवडेकरासारख्या नवोदित हौशी कलावंताने अभिनीत केलेला 'काका' अलौकिक ठरला आहे. विनोदाइतकेंच व्यक्तिरेखा निर्माण करण्याचें देशपांड्यांचें कलालाघव गौरवास्पद आहे.

त्यांच्या 'सुंदर मी होणार' या नाटकाला पाश्चात्य नाट्यकृतींचा आधार आहे. या नाटकाचा प्रयोगहि आकर्षक होतो, असें म्हणतात. पण 'तुझें आहे तुजपाशीं' या नाटकामुळे वाचकाला देखील 'जो मजा आल्याचा' प्रत्यय घडतो तसें 'सुंदर मी होणार' हें नाटक वाचून घडत नाही. नाटकाची रसवत्ता व नाट्यसामर्थ्य प्रयोगाने हमखास निश्चित होतें हें खरें, पण नाटक काळाच्या चाळणींत वाङ्मयरूपानेच टिकत असतें ही वस्तुस्थिति लक्षांत घेतली म्हणजे निव्वळ वाचनाने होणाऱ्या परिणामाला अगदीच अवहेलून चालणार नाही.

त्यांच्या एकांकिकांतहि आकर्षकपणा, पुरोगामित्व व सूचकता आहे. त्यांच्या 'सदू आणि दादू' या एकांकिकेंतील 'सॉक्रेटीस' या लहानशा पात्राने नवनाट्याला केवढा उपरोधपूर्ण मार्मिक टोला हाणला आहे हें पाहण्यासारखें आहे. एकांकिकेच्या सुरवातीला सदूने सॉक्रेटिसला एक पॅंट शिवण्यासाठी दिली. नाटकाच्या शेवटीं सॉक्रेटीस एक कपडे टांगायचा हॅंगर घेऊन येतो. पुढील संवाद जसा आहे तसा खाली दिला आहे.

सॉक्रेटीस—मिस्टर सदू—
सदू—या सॉक्रेटीस, वेळेवर आलास—
सॉक्रेटीस—ही तुझी पॅंट.

सदू—कुठे आहे? हा तर नुसता हँगर आहे. पँट कुठे आहे?

सॉक्रेटीस—तूं इतका टायम काय करीत होतास रे?

सदू—नाटक.

सॉक्रेटीस—मी पाहिला तुझा नाटक.

सदू—खरं? कसं वाटलं?

सॉक्रेटीस—कसा वाटला? सांगू कसा वाटला? ह्या पँटसारखा.

सदू—अरे पण इथे हँगरला पँट कुठे आहे?

सॉक्रेटीस—मग काय रे मिस्टर सदू तुझ्या नाटकांत नाटक तरी कुठे होता रे?

सदू—सॉक्रेटीस, तूं मला विचारांत पाडलंस. तूं तो खरा अस्सल सॉक्रेटीस तर नाहीस? तुझ्या प्रश्नांतून उत्तर सापडलं! सॉक्रेटिस तूं थोर आहेस. बंधुभगिनींनो हें नाटक इथेच संपवलं पाहिजे. नाही तर हा सॉक्रेटीस ही पँट मला इथंच चढवायला सांगायचा.

जें नाटचाच्या विश्वांतील महान तत्त्व सांगण्या साठी नाटचशास्त्रज्ञाला एक ग्रंथ लिहावा लागला असता, टीकाकाराला अनेक लेख लिहून कोणाचा ना कोणाचा तरी रोष पत्करावा लागला असता तें महत्कार्य आधी प्रात्यक्षिक दाखवून आठदहा ओळींच्या वरील संवादाच्या द्वारा घडवून आणलें आहे. 'तुझ्या नाटकांत नाटक तरी कुठे होता रे.' असा सॉक्रेटीसने सदूला घातलेला प्रश्न आधुनिकतेचा अविवेकी घोष करून आपल्या नाटकांत नाटच आहे किंवा नाही या महत्त्वाच्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष करणाऱ्या प्रत्येकाला अंतर्मुख करून विचार-प्रवृत्त करील. आमच्या मतें सॉक्रेटीसने दिलेला निर्णय नाटकाच्या बाबतींत तरी अंतिम, अविवाद्य आणि स्वयंसत्य (axiomatic) आहे.

प्रस्तुत लेखांत कांही थोडयाच नाटककारांच्या नाटचकर्तृत्वाचा विचार केला आहे. श्री. शिरवाडकर कै. नाना जोग, कोल्हटकर, भावे, मराठे, कानेटकर, देवरुखकर, तेंडूलकर, दांडेकर, वरखेडकर आदि इतर नाटककारांच्या कृतींबद्दलहि आमच्या मनांत आदर आहे आणि रंगभूमीविषयी आमच्या मनांत वास करणाऱ्या ममत्वामुळे त्यांच्या कर्तृत्वासंबंधी कृतज्ञता-भावच आमच्या मनांत वसत आहे. पण आहे यापेक्षा अधिक उच्चतर नाटचकर्तृत्वाची या सर्व कलावन्तांकडून मराठी नाटचरसिकांना अपेक्षा आहे. आधुनिक मराठी रंगभूमीवर आज जो विनोदाचा पगडा दिसतो आणि त्या विनोदाचें जें स्वरूप दिसतें त्यासंबंधी सर्वांनी अंतर्मुखतेने विचार करण्याची वेळ आली आहे. खऱ्या जिवंत नाटचाच्या आविष्काराला मराठी प्रेक्षक आचवल्यामुळे उदासीनतेने तो आज कसलाहि नाटचप्रयोग पाहावयास तयार आहे. म्हणून काय आपण अनिष्ट अभिरुचीचें पोषण करावयास सरसावणें योग्य होईल? आज नट, नाटककार, नाटचसंघटक व प्रेक्षकांनी मराठी रंगभूमीचा आत्मीयतेने, तिच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीने विचार करणें अगत्याचें झालें आहे आणि त्याची जबाबदारी नाटककारांवर फार मोठी आहे.

कोणतेंहि नवीन येऊं घातलें म्हणजे जुन्याचा स्वभावतः उद्वग येत असतो आणि त्या वेळीं आपली दृष्टि येऊं पाहणाऱ्या नवीनांतच केंद्रित झाल्यामुळे ती संकुचित होत जाते, पण तो काळ आता निघून गेला आहे. नवीनालाहि कसोटी लावून पाहण्याचा काळ आला आहे. अशा वेळीं आपण आपली दृष्टि थोडी व्यापक केली तर ती व्यापक दृष्टीच आपल्याला निश्चित सांगेल की ज्याला आपण आधुनिक किंवा नवनाटच समजतों ती नाटचाच्या विश्वांत कोणतीहि आमूलाग्र नवीन व वेगळी गोष्ट नाही. कालाच्या अखंड ओघांत तें निश्चयाने येणारें परिवर्तन आहे. ही गोष्ट सर्वच देशांत घडून आलेली आहे. अशा परिवर्तनाचीं मुळें त्या त्या देशाच्या आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परंपरेंतच रुजलेलीं असतात. अखिल विश्वांतील नाटचाचा आत्मा एकच असला तरी त्याच्या प्रगटनाचीं व्यक्त स्वरूपें विविध असतात. आणि तीं स्वरूपें बाह्य स्वरूपापुरतीं तरी त्या त्या देशांत देश-काल-समाजविशिष्ट असतात. त्यांतूनच देश-काल-भेदातीत नाटच थोर नाटककार आविष्कृत करीत असतात. या दृष्टीने पाहतां नवनाटच जुन्यांतूनच स्वाभाविकपणें परिवर्तित झालेलें आहे हें चटकन

कोणालाहि पटेल. म्हणूनच इंग्लंड, अमेरिका, फ्रान्स, रशिया, नार्वे, जर्मनी, इटली, आदि देशांतील रंगभूमि तिच्या अंतर्गत जीवनापुरती व बाह्य स्वरूपापुरती तरी त्या त्या कालांतील, देशांतील, समाजजीवनानें मर्यादित असते व त्यांतूनच तिचें खरें सामर्थ्य प्रगट होतें. म्हणूनच त्या त्या देशांतील नाटककारांनी आपल्या देशांतील स्वानुभूत जीवनाचीं यथातथ्य प्रत्ययोत्पादक अशीं चित्रें व ज्वलंत समस्या आपल्या व्यक्तित्वाच्या व प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर रंगविल्या आहेत. शेक्स-पिअरचें नाट्यविश्व इंग्लंडच्या भूमींतून साकारित झालें, तर इब्सेनचें नाट्यविश्व नार्वेमधील समाजपरि-स्थितींतून आविष्कारित झालें आणि अखिल विश्वांत मानवी भावना व मनाचा धर्म एकच असल्यामुळें या युगप्रवर्तक नाटककारांच्या नाटकांतून विश्वात्मकता प्रगट झाली. ज्ञानी आमरण सत्याच्या शोधांत असतो त्याप्रमाणे कलावंतदेखील जीवनांतील कलात्मक सत्यें संशोधित करण्यास कटिबद्ध असतो. आणि थोर नाटककार आपल्या व्यापक अवलोकनानें, विश्वव्यापी जिवंत नाट्य आविष्कारित करतो. कालिदासाचें 'शाकुन्तल' भारतीय समाजचित्र आहे. पण कालि-दासानें आपल्या प्रतिभासामर्थ्यानें तिला विश्वमूर्ति-पदावर पोचविलें. आणि गटे शाकुन्तलाच्या परिच-यानें बेहोष आनंदानें नाचूं लागला. शेक्सपिअर किंवा इब्सेन यांची तीच गोष्ट आहे. शास्त्रज्ञांनी संशोधित केलेल्या सत्यापेक्षा कलाकारानें आविष्कृत केलेल्या विश्वांत एक आकर्षक किमया आहे. त्या किमयेमुळें कलावन्तानें निर्माण केलेल्या जीवनविश्वाला एक नवीन अर्थ येतो. आपण रोज पाहतों त्या विश्वाला कलावन्त असें स्वरूप देतो की त्यामुळें जीवनांतील सत्यें साकार होतात. त्यानें निर्माण केलेलें विश्व अधिक मनोहर, व एका नव्या अननुभूत उच्चाशयाची आनंददायक अनुभूति देणारें असतें. म्हणून कलावन्तानें निर्माण केलेल्या शोकरसांतहि रंगून जाऊन डोळे अश्रूंनी भिजत असतांहि प्रेक्षक आनंदानें बेभान होतो, स्वतःला विसरतो–आणि आत्मप्रत्ययाच्या अनुभवानें तो त्या विश्वाशीं समरस होतो.

हें विश्व आमच्या जुन्या नाटकांनी साकारित केलें होतें, हा आमच्या रंगभूमीचा अभिमानास्पद इतिहास आहे. आज तसा प्रत्यय घडत नाही ही वस्तुस्थिति आहे. आजचीं आमचीं नाटकें आमच्या जीवनांतून निर्माण झालेलीं आमच्या जीवनाचीं चित्रें वाटतच नाहीत. आमचीं स्फूर्तिस्थानें आमचें समाज-जीवन सोडून दुसरें कोठलें तरी बाहेरचें विश्व आहे असें सारखें वाटत असतें. अगदी श्री. पु. ल. देशपांडे यांचें 'सुन्दर मी होणार' हें नाटक घेतलें तरी अनुभव तसाच येतो. केवळ अनुकरणांतून अनुभूति कशी व्यक्त होणार ? आणि अनुभूतिशून्यतेनें केवळ कल्पनेनें निर्माण केलेल्या नाट्यविश्वांत प्रेक्षक कसा समरस होणार ? 'मी ५० वर्षें आधी जन्माला आलों' असें नाटककारानें कितीहि आग्रहानें सांगितलें तर त्यावर विश्वास कोणाचा बसूं शकणार ? आपल्या आजच्या जीवनांत ज्वलंत समस्या काय थोड्या आहेत–– नाट्याची काय उणीव आहे, म्हणून केवळ कल्पना-विश्वावर आम्ही आपल्या नाटकांची उभारणी करून असल्या कृतींना उच्चपदीं स्थान मिळविण्याचा हव्यास धरणार ? खऱ्या कलावन्तानें जीवनाकडे पाहून, त्याचें मार्मिक अवलोकन करून, त्याला उत्कटतेनें जाणवणारा जीवनाशय व्यक्त करण्याकडेच कटाक्षानें लक्ष पुरविलें पाहिजे. तरच आत्मप्रत्ययकारी जिवंत नाट्यानें तो प्रेक्षकांना आकर्षित करूं शकेल व प्रेक्षकहि अशा नाट्याशीं समरस होऊं शकतील. सामर्थ्यशाली प्रति-भावान नाटककाराला प्रेक्षकांचा केवळ अनुनय करण्याचें खरोखर कारण नाही. त्यासाठी हीन अभि-रुचीला पोषक असा खालच्या पातळीवरील विनोद निर्माण करण्याचेंहि प्रयोजन नाही. जिवंत नाट्य साकारित करण्याचाच प्रत्येकाचा प्रयत्न असला पाहिजे म्हणजे प्रेक्षकांची अभिरुचीहि बिघडण्याचें कारण नाही.

---

# मराठी रंगभूमीचें भवितव्य

प्रा. या. मु. पाठक

१९४० च्या सुमारास मराठी रंगभूमीसंबंधी अत्यंत निराशेचा सूर मराठी मुलुखांत निघत होता. १९४३ त मराठी नाटयाच्या शतसांवत्सरिक महोत्सवाच्या निमित्ताने या रुग्ण पुरुषावर नाना उपाययोजनांच्या कल्पनांनी सारखें सुई टोचणें चाललें होतें. तरी हें गंडांतर टळेल काय, यासंबंधी नट, नाटककार, टीकाकार आणि रसिक अत्यंत चिंताग्रस्त होते. ह्या नाटकावरील संक्रांतीचें कारण बोलपटांचें विराट आक्रमण मानलें जात होतें.

बोलपटांची तुफान लोकप्रियता आणि त्यामुळे त्यांनी व्यापलेलीं सर्व नाटयगृहें यांतच रंगभूमीचा विनाश अटळ आहे हा जाचक भाव अग्रगण्य होता. बोलपटांकरिता नवींनवीं वैभवशालीं बोलपटगृहें शहरांतून चोहीकडे वेगाने बांधलीं जात होतीं. महाराष्ट्राच्या पराक्रमी नाटक मंडळयांच्या अस्तकाळीं त्यांच्या हक्काच्या गृहांतच बोलपटचालकांच्या कृपेने उपरा पाहुणा म्हणून त्यांना संकोचाने वावरावें लागत होतें. अशा स्थितींत नाटयगृहें नाहीत म्हणून नाटयप्रयोग नाहीत, नाटकें करण्यास स्थळ नाही म्हणून नाटकमंडळया नाहीत, नाटकमंडळयाच नाहीत तेव्हा नाटककारांनाहि नाटयलेखनस्फूर्तीला अवकाश नाही, असा भयाण काळ आला. रांगणेकर, अत्रे आणि वरेरकर याच नाटककारांनी मुख्यतः मराठी रंगभूमीची धुगधुगी कायम ठेवली. त्यांतहि अन्यांसारखे कांही रंगभूमीचा नाद सोडून बोलपटनिर्मितीकडे वळले.

आज एक तपाच्या काळानंतर या भयाण विषादाची काळछाया मराठी रंगभूमीवर पडली आहे काय ? बोलपटाचें आक्रमण तिच्या ऊर्जितावस्थेला संपूर्णपणें मारक ठरलें आहे काय ? या प्रश्नांच्या उत्तराचे आडाखे जर आपणाला बरोबर बांधतां आले तर त्यांतच रंगभूमीच्या भवितव्याची सूचना दिल्यासारखें होईल.

१९३५ ते ४५ या दशकांतील धडपडत्या काळांत रांगणेकरांसारख्या कांही नाटकमंडळयांनी यथाकाल नाटयकलेंत परिवर्तन घडवून रंगभूमीची अभिनव सेवा केली आणि भवितव्याची एक आशादायक दिशा दाखविली. नाटकांतील एक वेळ अत्यंत प्रसिद्धी पावलेल्या नटनटींना तात्पुरत्या करारांचें आमिष देऊन कांही धंदेवाईक भांडवलदारांनी जुन्यानव्या नाटकांच्या प्रयोगाकरिता, बोलपटगृहांच्या फावल्या वेळीं रंगभूमीवर राबवून घेण्याची टूम काढली. यांत बोलपटांत एकेवेळीं गाजलेल्या नटनटीहि रंगभूमीवर नाचविण्यांत आल्या. भाडोत्री नाटयगृहें, भाडोत्री सामान, पूर्वी क्वचितच एकत्र आलेला भाडोत्री नटसंच, असा थाट असलेल्या, या तालमीअभावीं चटपट उरकलेल्या प्रयोगांनी, पूर्वीच्या गाजलेल्या नाटकांनाच गालबोट लागलें. मग त्यापासून त्या गल्लाभरू व्यवस्थापकांना जो आर्थिक लाभ झाला असेल तो असो ! नव्या पिढीला कांही जुनीं नाटकें रंगभूमीवर विकृत स्वरूपांत दिसलीं. कसेंबसें समाधान मानून घ्यावें लागलें. ही अवस्था म्हणजे ऱ्हासाची परिसीमाच होती.

स्वातंत्र्याच्या उदयानंतर आज आपणाला इतर कलांबरोबरच नाटयकलेचीहि पहाट उगवल्याचा प्रत्यय येतो. हौशी नाटयमंडळांची वाढ अत्यंत वेगाने चालू झाली आहे. दिल्लीसारख्या राजधानींत नट, नाटककार आणि नाटकें यांचा यथोचित गौरव होऊन त्यांना प्रोत्साहन मिळत आहे. जुन्या मध्यप्रांतांत व नव्या मुंबई राज्यांत नाटयस्पर्धांच्या निमित्ताने रंगभूमीला नवेंच चैतन्य आल्याचा भास होत आहे. ठिकठिकाणच्या



अनुक्रमणिका

महाविद्यालयांतून व शाळांतून उच्च दर्जाचे नाट्यप्रयोग करून दाखविण्याची अहमहमिका चालू आहे. आणि नाट्यकलेसंबंधीची अभिरुचि लोकांत सारखी वाढत आहे, याची साक्ष कुठल्याहि प्रयोगाला जमणारी गर्दीच देत आहे. हा उमाप उत्साह अत्यंत आशादायक नाही असें कोण म्हणेल ?

यामुळेच गेल्या पांचसात वर्षांत अनेक नवेनवे नाटककार उदयास आले आहेत. अलीकडच्या काळांत कवि कुसुमाग्रज उर्फ वि. वा. शिरवाडकर यांनी लिहिलेलीं नाटकें, आशय आणि अभिव्यक्ति या दोन्ही दृष्टींनी अप्रतिम आहेत. अभिनव तंत्रप्रयोगापेक्षा अभिजात कलेची उपासना हेंच शिरवाडकरांच्या कलेचें उचित ध्येय दिसतें. कुसुमाग्रजांच्या नाट्यकृतीमुळे, पुन्हा राम गणेश गडकऱ्यांची आठवण व्हावी, एवढी प्रतिभा त्यांच्या ठिकाणीं वास करीत आहे, असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति वाटावयास नको. त्यांच्यासारख्या नाटककाराच्या उदयानें मराठी नाट्यकलेचें भविष्य उजळून निघालें आहे. काव्य आणि नाटक या दोन्ही क्षेत्रांत गडकऱ्यांप्रमाणेच त्यांनी अमाप लोकप्रियता संपादन केली आहे. पूर्वीसारखी, धंदेवाईक नाटक मंडळयांनी नेत्रदीपक ऐश्वर्यानें वैभवशाली केलेली रंगभूमि, आज नसली म्हणून काय झालें ? हौशी आणि शालेय शेकडों नाट्यमंडळें कुसुमाग्रजांच्या नाटकांचे प्रयोग ठिकठिकाणीं उत्साहानें करीत आहेत आणि मराठी रसिक त्यांनी मंत्रमुग्ध करून टाकले आहेत. पु. ल. देशपांडे यांचा उदयहि आपल्या नाट्यकलेचें एक फार मोठें भाग्य आहे. कै. नाना जोगांनी आपल्या विचारगर्भ प्रतिभेनें, नव्या नव्या तेजशलाका फेकून, आसमंत उजळलें आहे. पु. भा. भावे, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, वसंत कानेटकर, मधु आष्टीकर, विजया तेंडुलकर इत्यादि अनेक तरुण नाटककारांनी नाट्यकलेला प्रयोगशाली नव्या नव्या प्रांतांत संचार करावयास लावलें आहे. नाटकें इतकीं लिहिलीं जात आहेत की हा उमाप उत्साह पाहून आता रंगभूमीच्या भवितव्याची कोणालाहि चिंता वाटत नाही. धंदेवाईक नाटक मंडळीचा प्रभावहि बाळ कोल्हटकरांसारख्या नाटककारामुळे पुनरपि पडूं लागला आहे.

नव्या नाट्यगृहांची उभारणी हें रंगभूमीचें भविष्य उज्वल करण्याचें एक प्रभावी साधन आहे, हा विचार पूर्वीच मांडला गेला होता. हें निदान किती बरोबर होतें याचा प्रत्यय आपल्या नागपुरांत तरी पुरेपूर आला आहे. मोर भवनाच्या उद्घाटनानंतर तें नाट्यगृह नाट्याभावीं कधी सुनें राहिलें, असें सहसा होत नाही. विदर्भ साहित्य संघाच्या रंगमंदिरानें एक आदर्श नाट्यगृह महाराष्ट्राला लाभत आहे. यंदाच्या राज्यांतील नाट्यमहोत्सवानें उभ्या महाराष्ट्राच्या नाट्य मंडळांना व नटसंचांना हें वैभवशाली रंगमंदिर दिसेल. मराठी रंगभूमीचा वैभवकाल पुन्हा उदयास येत आहे याचें हें रंगमंदिर एक शुभ प्रतीकच होय !

---



अनुक्रमणिका

# कै. नाना जोग एक दृष्टिकोन

### आनंद जोग

जी कोणी व्यक्ति कलेला जवळ करते, त्यांत धुंद होते, कलानिर्मिति करते ती जगाला कांही सांगावयाचेंच या भावनेने. मॉमच्या स्ट्रिकलँडसारखे (पॉल गॉगे) कांही चित्रकार अपवाद सोडल्यास बाकीच्यांच्या पोटीं तळमळ असते, ती आपल्याला जी अनुभूति मिळाली तिचें जगाला दर्शन घडविण्याची. नानांनी एका विशिष्ट हेतूनें नाटकें लिहिलीं. श्री. पां. ब. गाडगीळांनी त्यांच्या 'प्रतिष्ठान' या मासिकांतील लेखांत म्हटल्याप्रमाणे "दारिद्र्य, दुःख, कष्ट, काळजी यांनी परिपूर्ण असा उपोद्घात व सुखसमाधानाची मवलीं प्रकरणें" संपतां संपतां वयाच्या ४९ व्या वर्षी नानांनी नाटचलेखनास सुरवात केली. त्यांनी नाटकांत जे विषय हाताळले त्यामागे एक विशिष्ट भूमिका होती. जीवनाचें एक विशिष्ट तत्त्वज्ञान होतें.

१९४२ सालीं, नानांनी जवळ जवळ २३ वर्षे चालू असलेल्या सरकारी नोकरीला रामराम ठोकला. नानांचे हितचिंतक त्यामुळे विचारांत पडले. पण नानांचा निश्चय कायम होता. त्या काळांत व नंतर कांही वर्षे त्यांचा कम्युनिष्ट पक्षांतील लोकांशी दाट संबंध होता. पण तो सहप्रवासी यापलिकडे जास्त वाढला नाही. त्या काळची देशांतील परिस्थिति व वातावरण यांमुळे व मार्क्स, लेनिन यांच्या वाङ्मयाचें वाचन केल्यामुळे नानांच्या विचाराला एक विशिष्ट कलाटणी मिळाली. त्या काळच्या कम्युनिस्ट पक्षाच्या विचारसरणीवद्दल नानांचीं काय मतें होती याचें मला ज्ञान नाही तरी पण एक गोष्ट नक्की होतीं. त्यांनी आयुष्याचीं चाळीस वर्षे हलाखींत काढलीं होतीं. त्यांच्या चित्रशाळा नाटकांतील गोविंदाने म्हटल्याप्रमाणे "गरीबीमुळे माणुसकी परवडत नसल्याचा" काळहि नानांनी पाहिला होता. ज्या कारणांमुळे माणुसकी परवडत नाही, त्या कारणांचें निदान, 'विश्वरूपदर्शन' नानांना १९४० नंतर झालें. आचार्य दादा धर्माधिकारी यांनी चित्रशाळेच्या प्रस्तावनेंत म्हटल्याप्रमाणें "गरीब-श्रीमंत हा भेद स्वाभाविक नसून औपाधिक व मानवकृत आहे" याची जाणीव, नानांना झाली होती. तसेच संपन्न व विपन्न, अमीर व फकीर यांमधील झगडे, त्या झगडयांमागील कार्यकारणसंबंध त्या झगडयांची फलश्रुति यांचें दर्शन नानांना १९४० नंतर झालें. त्या काळांतच "स्वार्थशास्त्र" व नव्या काळांतील अर्थशास्त्र यांमधील शास्त्रीय फरकांचे ज्ञान झाले.

उत्पादनाची मालकी एका विशिष्ट वर्गानें आपल्या फायद्यासाठी आपल्याच ताब्यांत ठेवणें, दुसऱ्या कोणाचाहि तेथे शिरकाव न होऊं देण्यासाठी शर्थ करणें ही आजच्या भांडवलशाही समाजाचीं महत्त्वाचीं अंगें आहेत. स्वार्थासाठी दुसऱ्याचें शोषण करणें हा, ह्या समाजाचा अविभाज्य घटक आहे. ह्या शोषणामुळे आर्थिक विषमता सारखी वाढत असून समाजांत शांतता व समता नांदणें दुरापास्त झालें आहे. जगामध्ये सर्व लोकांत बंधुभाव नांदावा म्हणून आर्थिक विषमता नष्ट होणें जरूर आहे. एका विशिष्ट वर्गाची उत्पादनावरील मालकी नष्ट करण्याकरिता लढयाची आवश्यकता आहे, याविषयीं आता दुमत राहिलेलें नाही. ह्या लढयांतील संप हें एक परिणामकारक हत्यार आहे. स्वार्थाकरिता शोषण करणाऱ्या वर्गाचें कंबरडें मोडण्याचें संप हें प्रभावी अस्त्र आहे याची प्रचीतीहि नानांना १९४० सालानंतरच आली. पण संप म्हटला की गैरसोय आलीच. त्यामुळे जनता संपाला क्वचितच अनुकूल असते. मजूर संपावर जातात

त्यावेळीं त्यांची आर्थिक परिस्थिति कधीच बळकट नसते. पण स्वतःच्या मागणीला जोर यावा म्हणून अधिक हालअपेष्टा सोसूनहि मजूर संपावर जातात—त्याशिवाय दुसरा उपाय नसतो म्हणून—खुशीनें नव्हे. नानांना ह्याची सातत्यता पटली. ज्या समाजव्यवस्थेमुळे संपत्तीवर व्यक्तिस्वामित्व प्रस्थापित होतें व टिकून राहतें त्या व्यवस्थेचा नायनाट करणें अवश्य आहे हें नानांना पटलें व अशा व्यवस्थेचा नायनाट करण्याची उमेद व शक्ति विपन्न व वंचित वर्गाच्या ठिकाणीं उत्पन्न करण्यांत आपला हातभार लावण्यासाठी नानाच्यांतील कलाकार जागा झाला, नाटककार जागा झाला.

नानांनी एकंदर तीन नाटकें लिहिलीं. लेखनक्रमानुसार तीं चित्रशाळा (१९४८), सोन्याचे देव (१९४९) व भारती (१९५२) हीं होत. व त्यांत भांडवलशाही समाजाचें जें दर्शन नानांना झालें तें त्यांनी वाचकांना घडविलें आहे. एका विशिष्ट विचारसरणीचा कलात्मक आविष्कार करण्याच्या तळमळीने नानांनी हीं नाटकें लिहिलीं. तिन्हीहि नाटकांचें कथानक संपावर आधारलेलें आहे. कलाकार (प्रकाश) व समाज, कलाकाराची व्यथा, कलाकार व त्याच्या कथावस्तू यांचें न होणारें तादात्म्य, प्रेस कामगारांचा संप व त्याचा प्रकाश ह्यांचा चित्रकारावर झालेला परिणाम याचें चित्र नानांनी चित्रशाळेंत रंगविलें आहे. टाकाऊ झालेल्या कलेच्या मूल्यांचा त्याग करण्याची जरूर प्रकाशला कां वाटली याचें चित्रण चित्रशाळेंत केलें आहे. सोन्याचे देव ह्या नाटकांत अक्रियात्मक धोरणाने वागल्यामुळे सत्य अहिंसेचा एका माणसाच्या हातून कसा खून होतो तें दाखविलें आहे. नानांच्या तिसऱ्या नाटकांत (भारती) गरिबीमुळे एका म्हाताऱ्याशीं मनाविरुद्ध लग्न केलेल्या तरुणीची कहाणी आहे. चित्रशाळा, सोन्याचे देव व भारती ह्या तिन्ही नाटकांत नानांनी अनुक्रमें "कलाकारांचा संप" "सत्याचा संप" व "मज्जातंतूचा संप" ही संपाचीं तीन अंगें रंगविलीं आहेत. संप म्हणजे निषेध. संप म्हणजे विशिष्ट मूल्यांसाठी स्वीकारलेलें आव्हान. एका विशिष्ट वैचारिक पातळीवरून ह्या नाटकाचें लेखन झाल्यामुळे, वैचारिक मूल्यांना ललितापेक्षा जास्त प्राधान्य आहे. पण याचा अर्थ, ह्यांत लालित्य अगदीच नाही असा नाही.

मुक्तछंदात्मक संवादाचा वापर नानांनीच पहिल्यांदा चित्रशाळेंत केला व त्यानंतर थोड्या प्रमाणांत पण प्रभावी रीतीने भारतींत सुद्धा केला आहे. याशिवाय या नाटकांचा विशेष म्हणजे प्रत्येक नाटक जवळजवळ एकस्थळी आहे. स्टेजवर जास्त बदल करण्याची आवश्यकता या नाटकांत नाही. तसेंच नाटकें परिणामकारक असून फारच थोड्या घटना रंगभूमीवर घडतात. जुन्या काळच्या नाटकांत व नानांच्या नाटकांत एक महत्त्वाचा फरक आहे. जुन्या सर्वच नाटकांत खलनायकांची भूमिका ज्या तऱ्हेने रंगविलेली असते त्यापेक्षा फारच वेगळ्या धर्तीने नानांनी त्यांच्या नाटकांतील खलनायकांचीं स्वभावचित्रें रंगविलीं आहेत. हा फरक कदाचित् आजकालच्या समाजव्यवस्थेमुळे असेल. भांडवलशाहीचें पसरलेलें जगव्यापी स्वरूप पाहिलें म्हणजे त्या समाजांत वावरणारीं माणसें व महापुरांत वाहून जाणाऱ्या लहानसहान गोष्टी यांत फारसा फरक आढळत नाही. आजच्या समाजव्यवस्थेला विरोध करणारा वर्ग सोडला तर बाकीचे सर्व जाणतेपणाने किंवा अजाणतेपणाने सध्याच्या स्वार्थांकित अर्थव्यवस्थेला मदतच करीत असतात. प्रियाराधनेकरिता वाटेल तें साहस करणारे, सूडाच्या भावनेने तळमळणारे, अथवा स्वार्थी हेतूने भारावलेले खलनायक नानांच्या नाटकांत सापडत नाहीत. "सोन्याचे देव" मधील भालेराव अथवा चित्रशाळेंतील अन्तू व पराडकर हे जाणतेपणाने किंवा अजाणतेपणाने स्वतःच्या नफ्याकरिता (आर्थिक) वावरणारे लोक आहेत. जुन्या नाटकांतील क्रूर चर्येचे, भेदक डोळ्यांचे व भुवया वर उचलून बोलणारे व जोराजोराने ओरडणारे व हातीं तरवार घेऊन हत्या करणारे हे खलपुरुष नाहीत. हळूहळू शोषण करून, रक्तहीन करून, आपल्या प्रश्नाचा नाश करणारे, सूटबूट घालणारे व प्रसंगीं खादीचेहि कपडे घालणारे व रामायण महाभारताचे दाखले देणारे हे खलपुरुष आहेत. अशा खलपुरुषांशीं सामना देणें, लढा देणें अपरिहार्य आहे;

नाहीतर शांतता नोंदणें अशक्य आहे, याची जाणीव ठेऊन नानांनी त्यांचीं नाटकें लिहिलीं आणि म्हणून नानांच्या खलपुरुषांचें वर्तन, स्वभावविशेष, व्यक्तिगत नसून त्यांची वागणूक एका मोठ्या चक्रांत असलेल्या अनेक व सारख्या दात्यांतील एका दात्याप्रमाणे आहे. याची प्रचिती आपल्याला, प्रेस कामगारांच्या संपाच्या वेळीं चांगले कलाकार मिळणार नाहीत हें लक्षांत घेऊन "चित्रशाळेंतील" प्रकाशाला न मिळणाऱ्या कागदाचे दोन रीम, अगाऊ पाठवून देणाऱ्या पराडकरमध्ये अथवा स्वतःच्या फायद्याकरिता क्विनाईनचा व पेट्रोलचा काळाबाजार करणाऱ्या भालेरावमध्ये येते. ह्या खलपुरुषांना बळी न पडतां आपली कला जिवंत राहावी व इन्सानियतची दिसणारी ठिणगी तेवती राहावी व तिचें वास्तव चित्र रंगवितां यावें म्हणून अटक व्हावयाच्या अगोदर चित्रशाळेला लाथ मारून निघालेला प्रकाश, त्याला साथ देणारी त्याची पत्नी शोभा व गोविंद हे एकीकडे व नवीन धर्तीचे खलपुरुष पराडकर व अन्तू हे एकीकडे आहेत. या दोघांमधील लढा नानांनी चित्रशाळेंत रंगविला आहे. उलट प्रतिपक्षाचा मारा न थोपवितां आल्यामुळे, प्रत्यक्ष लढा न दिल्यामुळे, सत्य व अहिंसा ज्यांच्या जीवनाचा आधार आहे व ज्यांचा हृदयपरिवर्तनावर भरवसा आहे अशा एका आचार्यांची त्यांच्या जावयाने केलेली हत्या व आचार्यांच्या लेकीची केलेली फसवणूक नानांनी 'सोन्याचे देव'मध्ये रंगविली आहे. एका नाटकांत सत्याचा जय नानांनी रंगविला तर दुसऱ्या नाटकांत तात्पुरता कां होईना सत्याचा पराजय दाखविला आहे. म्हणूनच नानांनी स्वतःच नमूद केल्याप्रमाणे "सोन्याचे देव" हें "चित्रशाळा" या नाटकाचा परिपाक आहे.

चित्रशाळेंत एकंदर बारा पात्रें आहेत तर सोन्याचे देवमध्ये सतरा पात्रें आहेत. चित्रशाळा अजून रंगभूमीवर न आल्यामुळे त्याचें प्रायोगिक मूल्य अद्याप ठरावयाचें आहे. पण सोन्याचे देव रंगभूमीवर आलें व गाजलेंहि ! पण प्रयोग करण्यापूर्वी तालमी घेतांना किती त्रास होतो, मेहनत घ्यावी लागते याची जाणीव नानांना दिग्दर्शन करतांना फारच तीव्रतेने झाली. म्हणून नानांच्या भारतींत पांचच पात्रें आहेत. नानांनी त्यांच्या मनोविश्लेषणाच्या व्यासंगाचा मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने एक अभिनव प्रयोग भारतींत केला. या नाटकांतील नायिका जरा वेगळ्याच घाटाची आहे. विश्वविद्यालयीन जीवनांत वादविवादांत बक्षिसें मिळविणारी, गोड गळ्याची व नोकरी करून आई-वहिणींचा संसार संभाळणारी भारती, त्यांचें पोट जाळण्याकरितां एका म्हाताऱ्या माणसाशीं लग्न करते (अर्थात मनाविरुद्ध). बंड करावयाची ताकद नसलेली ही नायिका मज्जातंतूच्या संपाला (strike of nerves) बळी पडते. तिची वाचा जाते. ज्या कारणास्तव तिचा कंठ कायम राहून वाचा जाते; त्यावर एकमेव इलाज म्हणजे तिला नको असलेलें लग्न मोडणें. तिला तिच्या मानसिक रोगांतून मुक्त करण्याकरिता ह्या नाटकांतील डॉक्टर (Psycho-analyst), भारतीच्या सावत्र मुलाच्या मित्राची (रसिकलाल) मदत घेतात. पण संशयाने पछाडलेला भारतीचा नवरा (मार्तंड) आत्महत्या करतो व परिस्थितीमुळे बंड करण्यास असमर्थ असलेली भारती, तिने लादून घेतलेल्या बंधनांतून मोकळी होते.

अशा तऱ्हेची एकच आत्मा असलेली पण वेगळ्या अविष्काराचीं तीन कथानकें लिहून नानांनी आपली नजर त्यांच्या मनांत बरेच वर्षांपासून भरलेल्या शेक्सपीअरच्या हॅम्लेटकडे वळविली.

नाटकांतील संवाद खटकेबाज नसतील तर त्याचा प्रयोग रंगणें कठीण. हें लक्षांत घेऊन नानांनी हॅम्लेटमधील संवाद रचिले आहेत. हॅम्लेटचे प्रयोग मराठी रंगभूमीवर चांगले व्हावे म्हणून नानांनी मूळ पांच अंकांचें तीन अंकांतच रुपांतर केलें. हॅम्लेट अजून अप्रकाशितच आहे. तें प्रकाशित झाल्यावर मर्मज्ञ वाचक त्याच्या गुणावगुणाचें रसग्रहण करतील. पण त्या रूपांतराची थोडीशी तरी कल्पना यावी म्हणून एक स्वगत भाषण (Soliloquy) देऊन हा लेख संपवितों.

**चंद्रसेन** (स्वगत)--

अरे हें जड शरीर वितळून कां नाही जात आपोआप !

परमेश्वरा ! काय विघडलं असतं तूं आत्महत्या हें पाप ठरवलं नसतंस तर !

--काय उपयोगाची तुझी ही सृष्टि—
इथलं हें कपटी, जीर्ण, निःसत्व नीरस अस्तित्व !
निविड रानच घालतं आहे जिथे थैमान.
असं हें दूषित उद्यान—
—धिक्कार ! धिक्कार असो या जीवनाला !
केवढी दुर्घटना ही !
फक्त दोनच—छे छे दोन तरी कुठले—

दोन महिनेहि झाले नाहीत ज्याला मरून असा गुणसंपन्न पतिराज !

आईवर प्रेम तरी किती त्याचं ! —
जरासा सोसाटयाचा वारा सुटला.
तरी विचारीला भीति वाटेल.
म्हणून सदैव झटला तो तिला निवारा देत !
पण माझी आई !

जणू एका महावृक्षाच्या जीवनसत्वावर फोंफावत गेलेली वेल ही.

उन्मळून पडल्यावर तिचा एक आधार !
केवळ एका महिन्याच्या आंत—
करूं लागली सुखांत दुसरा संसार.
अरेरे ! नष्ट कां होत नाही माझी स्मरणशक्ति !
शिवशिव ! —अनित्यहृदयाः स्त्रियः
केवळ एका महिन्याच्या आंत अं !

अरे ज्याला मिळाला नाही बुद्धिचा वर असं एखादं जनावर तें सुद्धा-तें सुद्धा वसलं असतं थोडा अधिक काळ.

अश्रू टाळत ढाळढाळ !
पण एका महिन्याच्या आंतला हा दुसरा संसार—
तो सुद्धा कोणाशीं ?—सख्ख्या दिराशीं !
अन् दीर तरी कसला !
हः ! कुठे तो गजेन्द्र न् कुठे तो उंदीर !
अरेरे ! आई ! कोण पापी घाई ही !

ही बरी नाही—हिचा परिणाम वरा होणार नाही.

( कोणाच्या तरी पावलांची चाहूल )
—हृदया ! कशाला आता या आठवणी !
जीभ आवर नि तोंड दावून सहन कर !

---

# विदर्भ साहित्य संघाचें धनवटे रंगमंदिर

लेखक—प्रा. **श्री. गो. काशीकर**

विदर्भ साहित्य संघाचें धनवटे रंगमंदिर पूर्ण झालें असून शनिवारीं दि. २९-११-५८ ला सायंकाळीं ५॥ वाजतां मुंबई राज्याचे मुख्यमंत्री ना. यशवंतराव चव्हाण यांच्या हस्तें त्याचा उद्घाटन समारंभ अत्यंत थाटानें पार पडत आहे, ही नागपूरला किंवा विदर्भालाच नव्हे तर अखिल महाराष्ट्राला अभिमान वाटावा अशी घटना आहे. दि. २९ ला आधुनिक पद्धतीनें उद्घाटन, रात्रीं नाटयप्रयोग अशा द्विविध प्रकारें ह्या कार्यक्रमाचें आयोजन करण्यांत आलें आहे. इतक्या विशाल प्रमाणावर व इतक्या नाटयविषयक सोयींनी सुसज्ज असें नाटयगृह द्वैभाषिक मुंबई राज्यांत तर इतरत्र नाहीच, पण अखिल भारतांतहि एकदोनचे वर असण्याचा संभव नाही. त्यामुळेच हें नाटयगृह आज नागपुरांतील पहिल्या दर्जाचें आकर्षण बनलें आहे, गेल्या महिना–दीड महिन्यांत नागपुरांतील नाटयरसिक हें रंगमंदिर पाहण्याकरिता रीघ लावतात, एवढेंच नव्हे तर बाहेरून आलेल्या अनेक लहान–थोर पाहुण्यांनी मुद्दाम इच्छा व्यक्त करून हें रंगमंदिर पाहिलें आहे व त्याच्या रचनेबद्दल संतोष व्यक्त केला आहे. ३० फूट लांब, २६ फूट रुंद व १७ फूट उंच ह्या आकाराचें प्रशस्त रंगमंच तयार झालें असून विशाल प्रेक्षागृहांत समोरच्या भागापासून मागच्या भागापर्यंत एकसारख्या गादीच्या आरामशीर व सुबक खुर्च्यांची व्यवस्था करण्यांत आली आहे. रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूस रंगमंचाच्या आकाराच्याच विशाल पार्श्वकक्षा (wings) आहेत व त्यांचेवर रंगकक्षा (green rooms) आहेत. रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूस वरच्या मजल्यावर नाटकमंडळचांची राहण्याचीहि भव्य व्यवस्था करण्यांत आली आहे. आधुनिक नाटकांत आवश्यकता असल्यास रंगमंचावर मोटार आणण्याकरिता मार्गहि करण्यांत आला आहे. मध्यंतरामध्ये प्रेक्षकांना विरंगुळा घेतां यावा किंवा धूम्रपान करतां यावें म्हणून प्रेक्षागृहाच्या तिन्ही बाजूंना प्रशस्त व्हरांडेहि सोडण्यांत आले आहेत. तसेंच एकाच वेळीं ५०–७५ व्यक्तींना मोकळेपणाने चहापान करतां येईल एवढें भव्य उपाहारगृहहि तयार करण्यांत आलें आहे. प्रेक्षागृहाच्या मागील बाजूस जवळजवळ ३५० खुर्च्या मावतील एवढा सज्जा (Balcony) असून कोणत्याहि जागेवरून जवळजवळ संपूर्ण रंगमंच दिसेल अशी प्रेक्षागृहाची अर्धलंब गोलाकृति रचना करण्यांत आली आहे. अनेक ध्वनितज्ञांच्या साहाय्याने आवाजाच्या दृष्टीनेहि सर्व काळजी घेण्यांत आली असून ध्वनिक्षेपकाशिवाय देखील रंगमंचावरील आवाज स्पष्टपणें सर्वत्र ऐकूं येईल इतकी ध्वनिव्यवस्था उत्तम झाली आहे. प्रेक्षागृहांत ९५० ते १००० प्रेक्षक सहजपणें नाटक पाहूं व ऐकूं शकतात. एवढें सोयीस्कर, विशाल व सुंदर नाटयगृह बांधण्याकरिता आजवर साडेतीन लाख रुपयांवर खर्च झाला आहे. ह्यांत जुन्या मध्यप्रदेश शासनाकडून ५० हजार, नव्या मुंबई शासनाकडून ५० हजार व श्री घनवटे कुटुंबियांकडून ५० हजार रु. च्या देणग्या मिळाल्या आहेत. ह्याबद्दल विदर्भ साहित्य संघ त्यांचा अत्यंत ऋणी आहे. मुंबई-राज्याचे मुख्यमंत्री श्री. यशवंतराव चव्हाण व [illegible]ाज-कल्याणमंत्री श्री. ना. खं. तिरपुडे यांनी आ[illegible]पूर्वक दिलेल्या साहाय्याबद्दल त्यांचा विशेष उल्लेख करणें आवश्यक आहे. परंतु ह्या सर्वांत अभिमानाची गोष्ट ही आहे की मंदिरनिधीमधील फार मोठी रक्कम विदर्भांतील गरीब व मध्यमवर्गीय जनतेने दिलेल्या एक रुपया, दोन रुपये—पांच रुपये अशा लहान लहान देणग्यांतून जमा झाली आहे. विदर्भ साहित्य संघाचें हें रंगमंदिर खऱ्या अर्थानें वैदर्भीय जनतेनें आपल्या घामांतून निर्माण केलें आहे.

तथापि ह्या रंगमंदिराच्या निर्मितीचें श्रेय जर कुणाला द्यावयाचें असेल तर तें दोन व्यक्तींना, एक कै. नाना जोग व दुसरे श्री. बाळासाहेब अणिगेरी. कै. नाना जोग यांनी रंगमंदिर हें आपलें जीवनकार्यच

## श्रीमंत धनवटे–परिवार

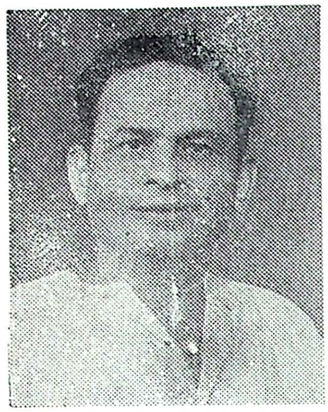
विदर्भ साहित्य संघाच्या रंगमंदिराकरिता ५१००० रु. ची उदार देणगी देऊन श्रीमंत धनवटे परिवाराने वि. सा. संघाला उपकृत केलें आहे.



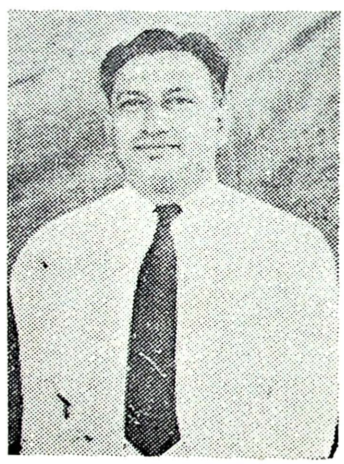
बसलेले —(१) श्री. कृष्णराव; (२) श्रीमंत दादासाहेब; (३) श्री. यशवंतराव
उभे—(१) श्री. शंकरराव; (२) श्री. मारुतिराव; (३) श्री. बाबूराव; (४) श्री. शामराव.

अनुक्रमणिका

## विदर्भ साहित्य संघ धनवटे रंगमंदिराचे निर्माते



कै. श्री. नानासाहेब जोग



श्री. बाळासाहेब अण्णिगेरी

कै. नानासाहेब जोगांच्या पश्चात् त्यांच्या रंगमंदिराच्या सर्व आशा-आकांक्षांची पूर्ति करणारे, धनवटे रंगमंदिर समितीचे कर्तृत्ववान चिटणीस आणि उत्साही सामाजिक कार्यकर्ते.

बनविलें होतें. रंगमंदिराची रचना कशी असावी ह्याबद्दल भारतीय व पाश्चात्य वाङ्मयाचा सखोल अभ्यास करून व त्याला स्वतःच्या अनुभवाने पारखून घेऊन त्यांनी एका आदर्श रंगमंदिराचें चित्र आपल्या मनासमोर उभारलें होतें. त्यांत अगदी लहान सहान गोष्टींची देखील त्यांनी दखल घेतली होती. आपली ही मनोमय कल्पनाच त्यांनी येथील श्री. गोळे आदि स्थापत्यशास्त्रज्ञांच्या साहाय्याने साकार केली. बांधकाम चालू असतांना प्रत्येक वीट कशी बसविली जाते ह्यांत कै. जोग जातीने लक्ष घालीत असत. शेवटीं शेवटीं तर रंगमंदिराच्या जागेंतील एक खोलीच त्यांनी आपलें निवासस्थान बनविली होती. आणि अखेरीस ह्या खोलींतच त्यांनी आपला देह ठेवला.

कै. नाना जोग यांच्या आकस्मिक मृत्यूमुळे विदर्भ साहित्य संघाच्या कार्यकर्त्यांना जबरदस्त धक्का बसला व हें काम आता कसें पूर्ण होणार ह्याची चिंता उत्पन्न झाली. परंतु कै. नाना गेले ते आपल्या अंतःकरणांतील ज्योत दुसऱ्याच्या अंतःकरणांत पेटवूनच ! त्यांच्या अंत्यविधीच्या वेळींच श्री. बाळासाहेब [illegible]णगेरी यांनी घोषणा केली की, "हें रंगमंदिर पूर्ण [illegible]ाचा मी माझी सर्व शक्ति पणाला लावून प्रयत्न [illegible]." आणि आज खरोखरच त्यांनी आपली घोषणा पूर्ण करून दाखविली आहे. त्यांच्या प्रयत्नाशिवाय आज रंगमंदिर उभें राहूंच शकलें नसतें असें म्हटलें तर त्यांत अतिशयोक्ति मुळीच होणार नाही. रंगमंदिराकरितां लागणारें दुर्मिळ साहित्य उच्च स्तरावरून मिळविण्यापासून तों भर उन्हांत भिंतीवर तासन् तास उभें राहून मजुरांकडून कामें करून घेण्यापर्यंत सारीं कामें बाळासाहेबांनी केलीं आहेत. बांधकामांतील टिकाऊपणा व सौंदर्य यांचेकडे त्यांनी सारखेंच लक्ष दिलें आहे. रंगमंदिरांतील प्रत्येक वस्तु उत्तमोत्तम दर्जाचीच ठेवण्यावर त्यांचा कटाक्ष राहिला आहे. त्यांच्या कार्यांतील गति तर अगदी अचंबा निर्माण करणारी आहे. सहा महिन्यांचें कार्य त्यांनी केवळ गेल्या एकदीड महिन्यांत करून दाखविलें आहे. अभिजात सौंदर्यदृष्टि, नाट्यकलेचा गाढ अनुभव, बांधकामाची यथार्थ माहिती, अतुलनीय कर्तृत्व, विस्मयकारक धडाडी व कोणतेंहि काम करण्याची तयारी हे सारे गुण एकवटल्यामुळेच बाळासाहेब एवढें प्रचंड कार्य सहजतेने करूं शकले.

तथापि, रंगमंदिर आज प्रयोगक्षम झालें असलें तरी अजूनहि बरींच कामें व्हावयाचीं राहिलीं आहेत हें विसरून चालावयाचें नाही. फिरता रंगमंच, भिंतींची बाहेरून गिलाई, रंगमंदिराभोवतालचा बगिचा, मोटारींकरितां स्थानक इत्यादि किती तरी लहानमोठीं कामें अजून व्हावयाचीं आहेत व ह्याकरितां अजून एकदीड लाख रुपये खर्च येणार आहे. आजवर ज्यांनी ज्यांनी ह्या कार्याला हातभार लावला त्या सर्वांच्या सहकार्याने हें रंगमंदिर एक आदर्श रंगमंदिर होईल अशी पूर्ण खात्री आहे. भारताकरितां व विशेषतः महाराष्ट्राकरितां आदर्श रंगमंदिराचा एक नमुना (pattern) तयार करण्याची कै. नाना जोग यांची इच्छा होती ती आज पूर्ण झाली आहे, ह्याचा खरोखरच अत्यानंद होतो.

---

# संघवार्ता

प्रा. श्री. गो. काशीकर,
सरचिटणीस, वि. सा. संघ, यांजकडून

केंद्रवृत्त

## धनवटे रंगमंदिराचा उद्‌घाटन समारंभ

शनिवार दिनांक २९-११-१९५८ हा दिवस विदर्भ साहित्य संघाच्या इतिहासांत सुवर्णाक्षरांनी लिहिण्यासारखा म्हटल्यास वावगें होणार नाही. ह्या दिवशीं विदर्भ साहित्य संघाचें अनेक वर्षांचें रंगमंदिर उभारण्याचें भव्य स्वप्न साकार झालें. ह्या कार्यक्रमाकरितां विदर्भ साहित्य संघाचें आवार पुष्पमालांनी, लतापल्लवांनी व विजेच्या रोषणाईने सुशोभित करण्यांत आलें होतें. सनईचे मंजुळ स्वर श्रोत्यांचें स्वागत करीत होते. रंगमंदिर साहित्यप्रेमी व नाट्यप्रेमी श्रोत्यांनी खचाखच भरलें होतें. व्यासपीठावर उद्‌घाटक मुंबई राज्याचे मुख्यमंत्री श्री. यशवंतराव चव्हाण, संघाध्यक्ष श्री. बाळासाहेब ढवळे, विश्वस्त श्री. लो. ना. डॉ. बापूजी अणे व न्या. मू. अण्णासाहेव मंगळमूर्ति, श्रीमंत बापूराव धनवटे, श्रीमंत मारोतराव धनवटे, श्रीमती सिंधूताई जोग, संघाचे पूर्वाध्यक्ष व कार्यकारी मंडळाचे सदस्य विराजमान होते.

प्रारंभीं "अर्पुनी हें भाव सुमन" हें स्वागतगीत झालें. त्यानंतर रंगमंदिर समितीचे चिटणीस श्री. श्री. ग. अण्णिगेरी यांनी स्वागतपर भाषण केलें. त्यानंतर संघाध्यक्ष श्री. बाळासाहेव ढवळे यांनी रंगमंदिराच्या बांधकामाचा इतिहास निवेदन केला. १९५० सालीं एका टिनाच्या झोपडींत संसार स्थापण्यास प्रारंभ केला व आज त्याच जागीं साडेचार लाखांची (जुनें कार्यालयाचें बांधकाम धरून) वास्तु उभी असून अजून दीड लाखाचें काम व्हावयाचें आहे, असें त्यांनी सांगितलें. ह्या कार्याकरिता सुरवातीचे देणगीदार बाबुरावजी देशमुख व नंतरचे प्रमुख देणगीदार श्रीमंत दादासाहेब धनवटे यांचा त्यांनी गौरवपूर्वक उल्लेख केला. मुंबई शासनाने केलेल्या सहाय्याचीहि त्यांनी माहिती दिली. ह्या भव्य व अद्ययावत् रंगमंदिराचे कल्पक व त्याकरिता स्वतःचा देह खर्ची घालणारे कै. नाना जोग यांनाहि श्रद्धांजलि अर्पण केली. "ह्या रंगमंदिराच्या कणाकणावर कै. नाना जोगांचें नांव कोरलें गेलें आहे," असें ते म्हणाले. कै. नाना जोग यांच्या मृत्यूनंतर श्री. बाळासाहेब अण्णिगेरी यांनी हें काम अंगावर घेऊन घडाडीने पूर्ण केलें, याचाहि त्यांनी गौरवपूर्ण उल्लेख केला.

भाषणानंतर अध्यक्षांनी श्री. यशवंतराव चव्हाण, श्रीमंत बाबूराव धनवटे व श्रीमंत मारोतीराव धनवटे यांना पुष्पाहार अर्पण करून त्यांचें स्वागत केलें.

ह्यानंतर संघाचे सरचिटणीस श्री. श्री. गो. काशीकर यांनी शुभसंदेश वाचून दाखविले. ह्या प्रसंगाकरिता उपराष्ट्रपति डॉ. राधाकृष्णन्, मध्यप्रदेशाचे राज्यपाल श्री. ह. वि. पाटसकर, पंजाबचे राज्यपाल श्री. न. वि. गाडगीळ, ओरिसाचे राज्यपाल श्री. सुखटणकर, भारत सरकारचे कृषिमंत्री डॉ. पंजाबराव देशमुख, डॉ. पट्टाभि सीतारामय्या, मुंबई राज्याचे समाज कल्याण मंत्री श्री. ना. खं. तिरपुडे, श्री. आ. रा. देशपांडे, सौ. कुसुमावतीबाई देशपांडे, श्री. मामा वरेरकर, रँगलर र. पु. परांजपे, श्री. अनंत काणेकर, श्री. अ. का. प्रियोळकर आदि शेंकडो चाहत्यांचे संदेश आले होते.

नंतर मुख्यमंत्री श्री. चव्हाण यांनी उद्घाटनाचें भाषण केलें. आपल्या भाषणांत ते म्हणाले की, "विदर्भ साहित्य संघाने उभारलेल्या ह्या रंगमंदिरासारखें नाट्यगृह पुण्या–मुंबईसारख्या शहरांतहि नाही, ही गोष्ट नागपुरकरांना खास अभिमानाची आहे. रंगमंदिरांतील "मंदिर" ह्या औचित्यपूर्ण शब्दामागे पावित्र्याची भावना आहे. व ही भावना टिकविण्याची जबाबदारी संघावर आहे. जीवनांत केवळ आर्थिक विकास होऊन चालत नाही. त्याला सांस्कृतिक विकासाची जोड हवी. ह्या संस्थेच्या द्वारें मराठी जीवनाचा सांस्कृतिक विकास घडून येईल, अशी आशा मी व्यक्त करतों." शासकीय मदतीबरोबरच खाजगी देणग्याहि ह्या रंगमंदिराच्या कामास मिळाल्या ह्याबद्दल त्यांनी आनंद व्यक्त केला.

त्यानंतर उद्घाटनाच्या शिलापटावरील पडदा दूर करून मुख्यमंत्र्यांनी रंगमंदिराचें उद्घाटन केलें. त्यानंतर मुख्यमंत्र्यांच्या हस्तें कै. नाना जोग ह्यांच्या तैलचित्राचें अनावरण करण्यांत आलें व तैलचित्राला वि. सा. संघ आणि कै. जोग यांचे नातलग श्री. चक्रदेव यांचेतर्फे हार अर्पण करण्यांत आला. ह्याच वेळीं तैलचित्रावर वरून पुष्पवृष्टि झाली.

शेवटीं श्री. भाऊसाहेब माडखोलकर यांनी आभार मानल्यावर वंदेमातरम् होऊन हा नागपूरच्या साहित्यसृष्टींतील अभूतपूर्व अविस्मरणीय आणि हृदयस्पर्शी समारंभ समाप्त झाला.

रात्रीं ९–३० वाजतां कै. नाना जोग लिखित "सोन्याचे देव" ह्या नाटकाचा प्रयोग नागपूर नाट्य मंडळातर्फे सादर करण्यांत आला. हा प्रयोग वि. सा. संघाच्या सर्व सभासदांकरिता व देणगीदारांकरिता विनामूल्य ठेवण्यांत आला होता. ह्या नाटकांत श्री. सखारामपंत जोशी, श्री. म. ना. परांजपे, श्री. प्रा. रत्नपारखी, सौ. अनसूयाबाई वाडेगांवकर, कु. जोशी, श्री. बबन भांबूरकर यांनी प्रमुख भूमिका केल्या. सर्व नटांचें काम उत्कृष्ट झालें.

**टीप**—गेल्या महिन्यांतील इतर कार्यक्रमांची संघवार्ता स्थलाभावास्तव पुढील अंकीं देण्यांत येईल.

---

# या अंकांतील लेखकांचा परिचय

**श्री. बापूराव शिवराम नाईक**, बी. ए. (ऑनर्स) M. I. ptg. M. F. R. S. A. (Lon)

जन्म-अंकोला, जि. कारवार, दि. १-३-१९२०. मुंबई मराठी साहित्य संघाचे प्रमुख कार्यकर्ते. 'नाटक द्वैमासिका'चे एक संपादक, पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य मराठी रंगभूमीचा गाढ व्यासंग, प्रस्तुत विषयावर विविध लेखन. सध्या डेप्युटी डायरेक्टर, गव्ह. प्रिंटिंग ॲंड स्टेशनरी, मुंबई. 'मुद्रणसंहिता' व 'कागद' हे ग्रंथ प्रकाशित. त्यांच्या एका प्रबंधास ५०० रु. सरकारी पारितोषिकहि मिळालें आहे. उच्च शिक्षणार्थ विलायतेची यात्रा करून आलेले उमदे, बहुश्रुत, विद्वान टीकाकार. लेखनारंभ १९३८

**श्री. द. रा. गोमकाळे**, एम्. ए., एल्एल्. बी., अकोला

(जन्म—भागीमहारी (तहसील, रामटेक) दिनांक १३—६—१९०९.) सध्या अकोला येथे सिव्हिल जज्ज. तत्पूर्वी अकरा वर्षे वकिली. अल्पकाल विदर्भ महाविद्यालय, अमरावती येथे मराठीचे प्राध्यापक. प्रकाशित ग्रंथ—'नाटककार कोल्हटकर'; 'रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि; 'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि.' स्फुटलेखन—शारदेचें समीक्षण, विदर्भांतील नाटककार, इत्यादि. विदर्भ साहित्य संघाच्या १९५६ च्या नाट्यमहोत्सवाचे आमंत्रक. वि. सा. संघ कार्यकारिणीचे दीर्घकालीन सदस्य. खामगांव येथील १९५३ च्या विदर्भ साहित्य सम्मेलनाचे स्वागतोपाध्यक्ष. विदर्भांतील श्रेष्ठ नाट्यसमीक्षक, नाट्यरसिक आणि साहित्यक्षेत्रांतील प्रमुख कार्यकर्ते.

**श्री. प्राध्यापक भानुदास श्रीधर परांजपे**, एम्. ए.

श्री त्रिज्ञाणी नगरमहाविद्यालयांत मराठीचे व्यासंगी प्राध्यापक. १९४० सालीं मराठी एम्. ए.त प्रथमश्रेणींत सर्वप्रथम. जन्मस्थान, वर्धा. ग्रंथलेखन— वसंताच्या खुणा (लघुकथासंग्रह); मुलासाठी माडखोलकर; पेशवेकालीन कवि, नऊ नाथ भाग १; दख्खनचा वाघ ( नाटक ). याशिवाय विविध विषयावर टीकात्मक लेख. नागपूर येथील राष्ट्रीय वाचनालयाचे उत्साही आणि योजक कार्यवाह.

**प्रा. यादव मुकुंद पाठक**, एम्. ए., एल्एल्. बी., नागपूर

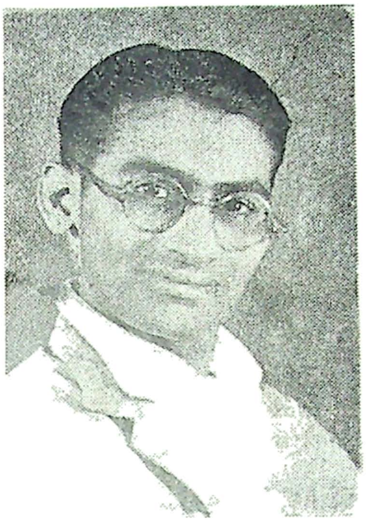
(जन्म—चंद्रपूर दि. २५—१—१९०५) लेखनारंभ—१९२२. धनवटे नॅशनल कॉलेज, नागपूर येथे मराठीचे प्राध्यापक व उपप्राचार्य. ग्रंथलेखन—'शशिमोहन' खंडकाव्य; 'कायदेभंग' (नाटिका); 'पिंपळपान' व 'फुलें आणि मुलें' (काव्यसंग्रह); नागपूर नभोवाणीवर प्रक्षेपित अनेक संगीत-श्रुतिका; विहंगम मासिकाचें दीर्घकाल संपादन; नागपुरांतील श्रेष्ठ कवि, कादंबरीकार आणि समीक्षक.

**श्री. आनंद गणेश जोग**, एम्. कॉम.

डी. ए. जी. पी. टी. नागपूर येथे नोकरी. जन्म—नागपूर दि. १९—१—१९२६. कैलासवासी नाना जोगांचे—त्यांच्या पश्चात् धनवटे रंगमंदिराचें कार्य सहचिटणीस या नात्याने पूर्णत्वाला नेणारे सुपुत्र.

अनुक्रमणिका

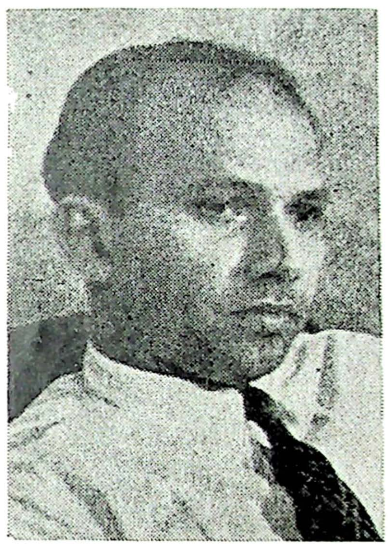
## या अंकांतील कांहीं लेखक



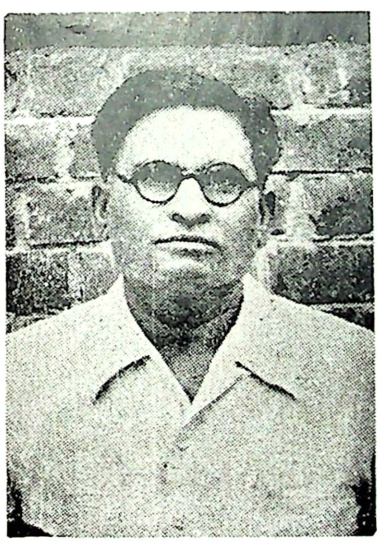
प्रा. भा. श्री. परांजपे



प्रा. या. मु. पाठक



श्री. बापूराव नाईक



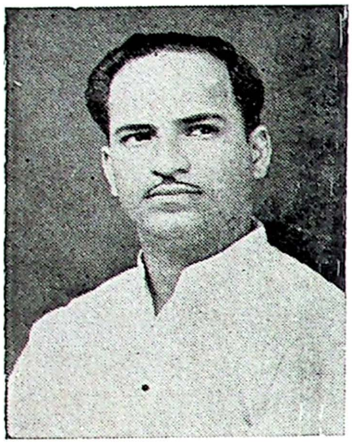
श्री. द. रा. गोमकाळे



श्री. आनंद जोग

अनुक्रमणिका

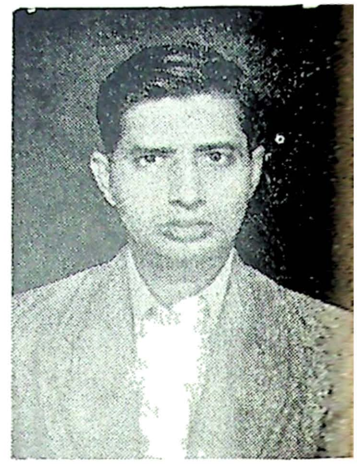
# या अंकांतील कांही लेखक



श्री. शरच्चंद्र बुचे



श्री. दे. गो. लांडगे



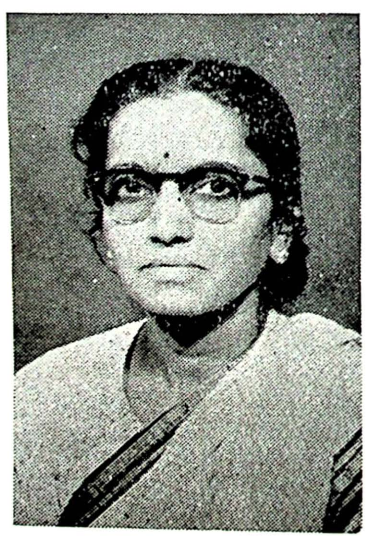
श्री. लोहरीर



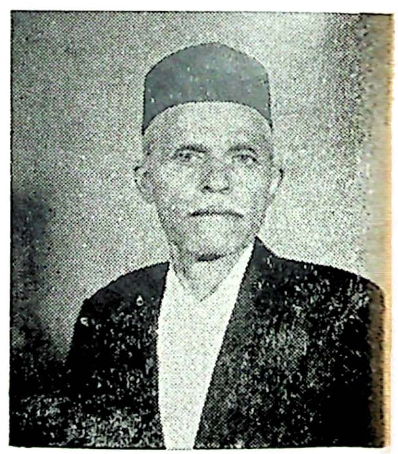
श्री. मामा वरेरकर



सा. भू. तु. ना. काटकर



श्रीमती शकन्तला दिवाणजी



श्री. काका सहस्रबुद्धे

अनुक्रमणिका

# या अंकांतील लेखकांचा परिचय

## श्री. भार्गवराम विठ्ठल (मामा) वरेरकर

जन्म—चिपळूण २७ एप्रिल १८८३. लेखनारंभ १८९८. पहिलें नाटक 'कुंजविहारी' १९०८ सालीं रंगभूमीवर आलें. आतापर्यंत ४६ नाटकें, ५ लघुनाटकें, ७ एकांकिका, २८ कादंबऱ्या, २५ रहस्यकथा, ३८ शरद्ग्रंथावलि अनुवाद, १४ बंकिम ग्रंथावलि अनुवाद, ३ प्रभातकुमारग्रंथ अनुवाद, ७ किरकोळ (व्याख्यानें, आत्मचरित्र इ.) यांप्रमाणे एकूण १६६ ग्रंथ प्रकाशित झाले असून मामांची लेखणी अविरत चालूच आहे. युगप्रवर्तक नाटककार मामांचें पहिलें युग गडकऱ्यांच्या पूर्वी (१९०८) सुरू होऊन आज नव्याने त्यांचीं सुंदर नाटकें नवा आविष्कार घेऊन जन्माला येतच आहेत. भारतांतल्या सर्व साहित्यसंस्थांनी मामांचा गुणगौरव केला असून त्यावर कळस म्हणून राष्ट्रपतींनी संसदेच्या राज्यसभेंत स्वनियुक्त बारा सदस्यांत त्यांचा समावेश केला आहे. पृथ्वीराजासारखे भारतविख्यात नट आज त्यांना गुरुस्थानीं मानीत असून शेंकडो नाटककारांनी त्यांच्यापासून प्रेरणा घेतली आहे. मामांचें प्रचंड साहित्य महाराष्ट्राला निश्चितच भूषणावह आहे.

## श्री. शंकर नारायण (काकासाहेब) सहस्रबुद्धे

जन्म—वाई, जिल्हा सातारा. दि. १९–४–१८९१ चैत्र शुद्ध १–१८१३. प्रथम सरकारी नोकरी १९१२ ते १९२५. नंतर वैद्य–व्यवसाय. लेखनारंभ–१९११. प्रकाशित ग्रंथ—आत्मविश्वास, राणी चंद्रावतो, खरा प्रेमसंन्यास, हीच मुलीची आई, हीं नाटकें; 'नाट्याचार्य खाडिलकर' व 'नाट्यस्वरूप गडकरी' हे प्रबंध. प्रस्तुत ग्रंथलेखनाखेरीज काकासाहेबांनी अनेक क्रमिक नाटकांवर परीक्षणें लिहिलीं असून संपूर्ण महाराष्ट्रांत आजपर्यंत सुमारें पाऊण लाख विद्यार्थ्यांना नाट्यविषयक मार्गदर्शन केलें आहे. काकासाहेब हे उत्कृष्ट नाट्यदिग्दर्शकहि आहेत.

## श्री. देवीदास गोविंद लांडगे, बी. ए., एल. टी., एलएल. बी., सर. टी. ए. आय. आय. बी. (बँकिंग) सीनिअर अकौंटंट.

विदर्भ संशोधन मंडळाचे अनेक वर्षांपासून कार्यवाह. जन्म—उमरेड सन १८९१ (सुमारें). ग्रंथलेखन–नागपूरचा सांस्कृतिक इतिहास; कै. त्र्यं. ना. वझलवार चरित्र (पूर्वार्ध). दक्षिणेंतील प्रवासाचें वृत्त (१९३६), वर्तमान व इतिहासकालीन व्यक्तिविषयक चरित्रें, ऐतिहासिक स्थलवर्णन, ग्रंथपरीक्षण, संशोधनात्मक निबंध, प्रस्तुत प्रांतांतील संशोधन, इंडियन हिस्टॉरिकल रेकार्ड कमिशनमध्ये वाचले गेलेले निबंध, याशिवाय महाराष्ट्रांतील विविध पत्रपत्रिकांत विपुल लेखन. या साऱ्या साहित्यविषयक सेवेशिवाय श्री. बाबाजी लांडगे यांचें नागपुरांतील विविध संस्थांत प्रमुख पद असून ते स्वतःच एक संस्था बनलेले आहेत.

## साहित्यभूषण तु. ना. काटकर

साहित्यपारंगत (नाग.), साहित्यविशारद (प्रयाग)

विदर्भ साहित्य संघाचे दीर्घकालीन चिटणीस. हिंदी व मराठी दोन्ही भाषांचे प्रचारक. १९४६ मधील शारदोत्सवांत श्रीमत् शंकराचार्यांकडून साहित्यभूषण या पदवीने गौरवान्वित. जन्म नागभीड—५–११–१९०८, कार्तिक शुद्ध १२, संवत १९६५. नौखाली, वसंतश्री (खंडकाव्य), चिमूरचा स्वातंत्र्य संग्राम (निबंध), व्याकरणमित्र (शालेय) इत्यादि साहित्य प्रकाशित असून स्फूर्तिनिर्झर (कथाकाव्य), गोपालकाला (शिशुगीत), महात्मायन (रामायणाच्या धर्तीवर ओवीबद्ध ग्रंथ) इत्यादि साहित्य प्रकाशनाच्या

वाटेवर आहे. लेखनारंभ १९३०. श्री. दादासाहेब काटकरांच्या गोंडवनगीता या पुस्तकास १०१ रुपयांचें राजे यादवशाह पारितोषिक मिळालें आहे. उत्कृष्ट चित्रकार, कुशल संघटक, निष्णात अध्यापक, 'नवा मनु' व 'मधुवन' चे यशस्वी संपादक, अष्टपैलु साहित्यकार आणि कवि, या नात्याने श्री. काटकर विदर्भाला सुपरिचित आहेत.

**श्रीमती शकुन्तला नारायण दिवाणजी**

एम. ए., बी. टी.

जन्म–दारव्हा सन १९२०. सध्या अमरावतीला अध्यापिका आणि वाग्वीणा मासिकाच्या संपादिका. १९५० ते ५१ विदर्भ साहित्य संघाच्या सरचिटणीस आणि सध्या अमरावती शाखेच्या चिटणीस. 'गौरी-गर्वहरण' आणि 'हे मत्सरते ! तुझेंच नांव स्त्री' हीं दोन नाटकें प्रकाशित होत असून त्यांचा प्रयोगहि होत आहे. लेखनारंभ १९४९. महाराष्ट्राच्या विविध नियतकालिकांतून विपुल, ललित साहित्य प्रकाशित झालें आहे.

**प्रा. भगवंत प्रल्हाद मोहरीर**

विदर्भ महाविद्यालय, अमरावती येथे मराठीचे प्राध्यापक. वरेरकरांच्या कादंबऱ्या (परिचय व परामर्ष), अनुभूति व अभिव्यक्ति (टीकालेखांचा संग्रह) इत्यादि साहित्य प्रकाशित झालें असून महाराष्ट्रांतील विविध मासिकांतून विविध विषयांवर स्फुटलेखन प्रसिद्ध होत असतें.

**श्री. शरद्‌चंद्र नारायण बुचे,**

एम. ए. (मराठी)

साहित्यविशारद (प्रयाग)

जन्म–नागपूर दि. १–१–१९२८. मुंबई विधान मंडळांत हिन्दी सीनियर ट्रान्सलेटर. महाराष्ट्रांतील विविध दैनिकांतून व साप्ताहिकांतून टीकात्मक साहित्य प्रसिद्ध झालें आहे. नाटय हा आवडता छंद असून नाटकांत अनेकदा सफलतापूर्वक कामें केलीं आहेत.

# १९३५ पूर्वीच्या नाट्यसंस्था आणि नट

## मामा वरेरकर

मराठी रंगभूमीचा पूर्वेतिहास १९३५ सालांतच खंडित झाला होता. जुन्या नाटकमंडळ्या याच सालाच्या आगेमागे नामशेष झाल्या. चित्रपट प्रदर्शकांच्या टोळधाडीने रंगभूमीचीं सर्व नाटकगृहें काबीज केलीं आणि गृहहीन झालेल्या मराठी नाटकमंडळ्या त्याच वेळीं अस्तप्राय झाल्या.

१९३२ सालच्या मागेपुढे बोलके चित्रपट तयार होऊं लागले होते. हे बोलपट फार दिवस चालणार नाहीत, आपोआप नामशेष होतील, असें ठासून सांगण्याइतका मूर्खपणा रंगभूमीच्या कित्येक प्रवर्तकांनी त्या वेळीं दाखवला होता आणि त्यामुळेच बेसावध राहून मराठी नाटकमंडळ्यांनी आपलीं नाट्यगृहें हातचीं घालवलीं. नवें नाट्यगृहें बांधण्याइतकी ताकद आली असतांहि आणि त्या काळांत फार थोड्या रकमेंत नाटकगृह उभारण्याचें सामर्थ्य असतांनाहि मराठी नाटकमंडळ्यांपैकी अग्रभागीं असलेल्या नाटकमंडळ्यांनी आपलें घर बांधलें नाही, त्याचें प्रायश्चित्त त्यांनी भोगलें. बोलपटांमुळे आम्ही मेलों अशी ओरड करतांना पावसांत कुडकुडणाऱ्या माकडाप्रमाणें पाऊस संपला म्हणजे घर बांधूं, असें म्हणायचें आणि पाऊस जातांच पुन्हा या झाडावरून त्या झाडावर उड्या मारीत जायचें व्रत पत्करलें. त्याचाच हा परिपाक ! कोणत्या तरी एका ठिकाणीं मुंबई अगर पुणें, क्वचित नागपूर—आपलें घर बांधून ठेवलें पाहिजे हें विसरून त्या माकडाप्रमाणेच त्या गावोगाव भटकत राहण्याची वृत्ति मराठी नाटकमंडळ्यांनी बाळगली होती, हें विसरून ते चित्रपटाने रंगभूमि मारली असा आरडाओरडा करूं लागले.

१९३५ सालापूर्वीचा काळ हा मराठी रंगभूमीच्या वैभवाचा काळ होता. १८४३ सालीं मराठी रंगभूमीची सुरवात झाली असें जरी समजलें जातें तरी रंगभूमीला जें प्राकृत स्वरूप आलें तें साधारणपणें १८७५ सालानंतर. याच सुमाराला लिहिलेलीं मराठी नाटकें करायला सुरवात झाली. शेक्सपियरच्या नाटकांचीं कांही भाषांतरें या वेळीं रंगभूमीवर आलीं होतीं. त्यांत, 'भ्रांतिकृत चमत्कार (Commedy of Errors) ' आणि 'तारा' (Cymbaline) या दोन नाटकांचा प्रामुख्याने उल्लेख करतां येईल. 'तारा' नाटकाचा प्रयोग पाहायला अण्णासाहेब किर्लोस्कर आले होते, पण त्यांचें तिकीट न मिळाल्यामुळे ते 'इंद्रसभा' नाटक पाहायला गेले. तें नाटक संगीत होतें. त्यांनी तशींच कांही गुजराती संगीत नाटकें पाहिलीं. ते मूळचे 'गुर्लहोसूर' या कर्नाटकांतल्या गावचे रहिवासी होते. बाळपणापासून त्यांनी पाहिलेलीं कानडी नाटकें संगीतच होतीं. ती स्फूर्ति घेऊन त्यांनी कालिदासाच्या 'शाकुंतला'ची संगीत आवृत्ति तयार केली आणि रंगभूमीवर आणली. आणि याच नाटकांतून संगीत रंगभूमीचा जन्म झाला.

मराठी रंगभूमीवर गद्य आणि संगीत अशा दोन शाखा निर्माण झाल्या. गद्य शाखेंत शाहूनगरवासी नाटकमंडळी अग्रभागीं होती. तिची ही नवी सुरवातहि हॅम्लॅट ' आणि ' त्राटिका ' या नाटकांनी झाली. त्यानंतर ही मंडळी शिरवळकर यांचीं ऐतिहासिक नाटकें करीत होती. पण प्रामुख्यें करून या मंडळीचा संसार 'हॅम्लेट ', 'त्राटिका' आणि 'राणा भीमदेव ' (Sheriden's Dunna) या इंग्रजी नाटकाच्या अनुवादावरच चालला होता.

या नाटकांत गणपतराव जोशी आणि बळवंतराव जोग, हे दोन नट—दोन असामान्य नट--प्रामुख्याने गाजत होते. या मंडळीने रंगभूमीच्या अंतर्भागाकडे, म्हणजे देखावे, पोशाख यांच्याकडे मुळीच लक्ष दिलें नव्हतें. या दोन नटांच्या अभिनयाच्या जोरावर कंपनीचा संसार चालत असल्यामुळे त्यांनी प्रच्छंदपटाकडे आणि पोषाखाकडे लक्षच दिलें नाही. त्यांचें शिरवळकरांचें 'तुकाराम' हें नाटक अत्यंत गाजलें. त्यांत गणपतराव जोशी तुकाराम आणि बळवंतराव जोग शिवाजी होत असत. याच नाटकाच्या लोकप्रियतेमुळे पुढे बाबाजीराव राणे यांनी आपलें 'संगीत तुकाराम' नाटक रंगभूमीवर आणून सारा महाराष्ट्र गाजवून सोडला.

किर्लोस्कर मंडळीच्या अनुकरणाने स्वदेश हितचिंतक नाटक मंडळी अस्तित्वांत आली. या मंडळीच्या सुरवातीला जनुभाऊ निमकर, गणपतराव लळित, गणपतराव निमकर, गोविंदशास्त्री दातार, वावडचा प्रधान प्रभृति नट प्रसिद्धीस आले होते. याच नाटकमंडळीच्या सुरवातीला दुय्यम दर्जाच्या स्त्रीभूमिका करणारे प्रो. आर. के. कुलकर्णी हे पुढे ग्वाल्हेरच्या कॉलेजांत प्रोफेसर झाले आणि एल. पी. कुळकर्णी हे पुढे दिवाणबहादुर होऊन पोस्ट आणि तारखात्याचे डायरेक्टर जनरल झाले होते. या मंडळीची किर्लोस्कर मंडळीशी एक प्रकारची चुरस होती. तात्त्विक स्पर्धा होती. किर्लोस्कर मंडळीसाठी लिहिलेलें 'शारदा' नाटक घेऊन या मंडळीने इतकें गाजवलें की पुढे किर्लोस्करांच्या रंगभूमीवर तें मागे पडलें. याच नाटकांत केशवराव भोसले पहिल्याने वल्लरी आणि मागाहून 'शारदा' या भूमिकांनी ख्यातनाम झाले. याच नाटक मंडळींतून पुढे १९०८ सालीं केशवराव भोसले यांनी 'ललितकलादर्श मंडळी'ची प्राणप्रतिष्ठा केली.

गद्य नाटकमंडळींत पहिल्याने सामाजिक नाटक मंडळी अस्तित्वांत आली ती श्री. छापखाने यांचें 'मोहनतारा' आणि श्री. गोरेशास्त्री यांचें 'कन्या परीक्षण' हीं दोन 'रोमिओ अँण्ड ज्युलियट' आणि 'किंग लिअर' या शेक्सपियरच्या नाटकाचीं भाषांतरें रंगभूमीवर आणून प्रसिद्धीला आलीं होतीं. या मंडळींत रामभाऊ आणि रघुनाथराव गोखले, कानिटकर, आबा लिमये प्रभृति नट प्रसिद्धीला आले होते. याच नाटक मंडळींतून पुढे 'चित्ताकर्षक नाटकमंडळी' अस्तित्वांत आली.

महाराष्ट्राची गद्य रंगभूमि गाजली होती ती महाराष्ट्र नाटकमंडळीमुळे. माहाडच्या कांही सुशिक्षित तरुणांनी या मंडळीची पुणें इथे स्थापना केली. आणि तिने 'कांचनगडची मोहना' हें काकासाहेब खाडिलकर यांचें नाटक रंगभूमीवर आणलें. पुढे ही मंडळी खाडिलकरांचींच नाटकें करीत होती. त्यांत 'कीचक वध' हें नाटक फार गाजलें. या मंडळींत यशवंतराव आणि माधवराव टिपणीस, मामा सुळे, गोविंदराव टिपणीस हे सुरवातीचे प्रवर्तक होते. मागाहून त्यांत त्रिंबकराव कारखानीस आणि गणपतराव भागवत हे नट सामील झाले. गणपतराव भागवत हे असामान्य नट होते. त्यांच्या कीचक, फाल्गुनराव, राघोबादादा प्रभृति भूमिका फार गाजल्या. श्री. गणपतराव भागवत यांनी पहिल्यानेच मेकअपचे ग्रीज पेंट प्रचारांत आणले. त्यांच्या मृत्यूनंतर यशवंतराव टिपणीस हे वामनराव पोतनीस या एक असामान्य स्त्री–नटासह बरेचसे प्रमुख नट घेऊन 'महाराष्ट्र मंडळीं'तून बाहेर पडले आणि त्यांनी 'भारत नाटक मंडळी' अस्तित्वांत आणली. सुरवातीला त्यांनी स्वत: लिहिलेलें 'मत्स्यगंधा' हें नाटक रंगभूमीवर आणलें आणि तें फार गाजलें. न. चिं. केळकर यांचें 'तोतयाचें बंड' याच मंडळीने पहिल्याने करून दाखविलें. पुढे श्री. केळकर यांनी तें त्यांच्याकडून घेऊन चित्ताकर्षक मंडळीला दिलें. या भारत मंडळींतूनच पुढे आर्यावर्त नाटक मंडळी अस्तित्वांत आली आणि तिने यशवंतराव टिपणीस यांचें 'चंद्रग्रहण' नाटक करून अधिकृत ऐतिहासिक स्वरूपांत शिवाजी रंगभूमीवर आणला. यशवंतरावांच्या या शिवाजीच्या भूमिकेला पुढे कुणालाच तोड देतां आली नाही.

याच परंपरेंत वामनराव टिपणीस यांनी १९१९ सालीं माझ्या 'नरकेसरी' या नाटकाने सुरवात केली. पुढे याच मंडळींत नाना फाटक हे अगदी तरुण नट

आले. ते विश्वनाथ गोपाळ शेटचे यांच्या 'रक्षाबंधन' या नाटकांतील 'गिरिधर'च्या भूमिकेंत प्रख्यात झाले.

यापूर्वी चित्ताकर्षक नाटक मंडळींतून निघून नानबा गोखले या एका सिद्धहस्त नटाने 'लोकमान्य' नाटक मंडळी काढली. तींत माझें 'हाच मुलाचा बाप' हें नाटक प्रख्यात झालें होतें. नारायणराव कुलकर्णी यांचें नाटकहि तितकेंच गाजलें होतें. या मंडळींत पूर्वीच्या परंपरेंतील काका कंपली आणि कागलकर हे जुने नट आणि बापट, अभ्यंकर आणि रघुनाथ इनामदार हे नट जसे प्रसिद्धीला आले तसाच 'पशु डॉक्टरां'च्या भूमिकेंत दामूअण्णा मालवणकर हा पहिल्यानेंच नट या नात्याने प्रख्यात झाला.

याखेरीज कांही किरकोळ गद्य नाटकमंडळ्या अस्तित्वांत आल्या होत्या. पण त्या सर्वांचा इतिहास या छोट्या लेखांत येणें शक्य नाही.

किर्लोस्कर नाटकमंडळी श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नाटकांवर गाजून राहिली होती. १९११ सालीं त्यांनी खाडिलकरांचें पहिलें संगीत नाटक 'मानापमान' हें रंगभूमीवर आणलें. सुरवातीपासून कोल्हटकरांच्या नाटकांत प्रसिद्धीस आलेले बालगंधर्व हे नायिकेच्या भूमिकेंत आणि मंडळीचे मालक, नानासाहेब जोगळेकर हे धैर्यधराच्या भूमिकेंत या नाटकांत लोकप्रियतेच्या शिखराला चढले होते. या मंडळींतील गणपतराव बोडस हे विनोदी नट 'गुप्तमंजूषा' आणि 'मतिविकार' या नाटकांतील भूमिकांनंतर प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत भरले. चिंतुबुवा गुरवहि पहिल्यापासूनच या मंडळींत सर्व प्रकारच्या भूमिका करीत होते. 'मानापमान' नाटकाच्या ऐन अमदानींत जोगळेकर कालवश झाले आणि थोडक्याच दिवसांनी बालगंधर्व, बोडस आणि गोविंदराव टेंबे प्रभृति मंडळी या कंपनींतून बाहेर पडून त्यांनी 'गंधर्व नाटक मंडळी' सुरू केली. हा प्रसंग खाडिलकरांचें 'विद्याहरण' रंगभूमीवर आल्यानंतरच घडला होता.

गंधर्व मंडळीने सुरवातीला 'मानापमान' 'विद्याहरण' या नव्या नाटकांप्रमाणेच 'सौभद्र, शाकुंतल' प्रभृति नाटकेंहि केलीं होतीं. पुढे देवल यांच्या 'फाल्गुनराव अथवा तसबिरीचा घोटाळा' या एका परदेशी नाटकावरून रूपांतरित केलेल्या नाटकाची संगीतावृत्ति 'संशयकल्लोळ' या नांवाखाली रंगभूमीवर आणली. या नाटकाप्रमाणेच राम गणेश गडकरी यांचें 'एकच प्याला' नाटकहि याच रंगभूमीवर इतकें गाजलें की तें अजूनहि पूर्वीच्या इतकेंच लोकप्रिय आहे. खाडिलकरांचें 'स्वयंवर' तर आधीच गाजलें होतें. त्यांचें 'द्रौपदी' नाटक तितकेसें यशस्वी झालें नाही. पौराणिक या नात्याने अविकृत वेशभूषा करण्याचा, या नाटकांत प्रयत्न केला होता. खाडिलकरांचीं पुढील नाटकें या रंगभूमीवर टिकून राहिलीं नाहीत. नवीन नाटकांत नारायणराव कुळकर्णी यांचें 'कान्होपात्रा' नाटक तेवढेंच लोकप्रिय झालें होतें. आज एक प्रख्यात गायक या नात्याने प्रसिद्धि पावलेले विनायकराव पटवर्धन कित्येक वर्षे याच नाटकमंडळींत भूमिका करीत होते.

'ललितकलादर्श' नाटक मंडळी ही सुरवातीला फार संकटावस्थेंतून पुढे आली होती. जुन्या नाटकांवरच सुरवातीला तिचा प्रपंच चालला होता. तिला पहिलें वैभव आलें तें वीर वामनराव जोशी यांच्या 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' या नाटकानें. गायक नट या नात्याने केशवराव भोसले या नाटकांत फार लोकप्रिय झाले. पण त्यांचें अभिनयकौशल्य लोकांच्या नजरेंत भरलें तें माझ्या 'हाच मुलाचा बाप' आणि 'संन्याशाचा संसार' या नाटकाप्रमाणेच यशवंतराव टिपणीस यांच्या 'शहाशिवाजी' नाटकामुळे. गायन आणि अभिनय यांच्याप्रमाणेच स्त्री आणि पुरुष अशा दोन्ही भूमिका यशस्वी रीतीने करणारा दुसरा नट मराठी रंगभूमीवर झाला नाही. ते अल्पवयांत म्हणजे वयाच्या ३२ व्या वर्षी निधन पावल्यामुळे मराठी रंगभूमीची मोठी हानि झाली. 'मानापमान' नाटकाच्या प्रयोगापासून बापू पेंढारकर हे केशवरावांच्या जोडीनें नायिकेच्या भूमिका करीत असत. मृत्युपूर्वी थोडेच दिवस केशवरावांनी नाना चाफेकर या पदवीधर नटाला 'शहाशिवाजी' नाटकांत नायिकेची भूमिका दिली होती. केशवरावांच्या मृत्यूनंतर हे दोघे नट मंडळीचे मालक झाले. त्याच वेळीं माझें 'सत्तेचे गुलाम' हें नाटक रंगभूमीवर आलें.

केशवरावांच्या मृत्यूनंतर या मंडळींची सर्वस्वी फाटाफूट झाली होती. कांही जुने नट पुन्हा आले, त्याचप्रमाणे कांही नव्यांची भरती झाली. त्यांत गणेश नाटक मंडळींतून आलेले नाना फाटक हे 'सत्तेचे गुलाम' नाटकांतल्या भूमिकेंत प्रख्यात झाले. या मंडळीने महाराष्ट्रांतील बहुतेक सर्व प्रमुख नाटककारांचीं नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. त्यांत कोल्हटकरांचें 'वधूपरीक्षा', केळकरांचें 'कृष्णार्जुन युद्ध' आणि गडकरी यांचें 'पुण्य–प्रभाव' हीं बराच काळ बंद पडलेलीं नाटकें रंगभूमीवर नव्या स्वरूपांत आणून नव्या नाटकांइतकींच लोकप्रिय केलीं. या नाटकांतून नव्या प्रकारचे देखावे आणि नवी रंगभूमीची सजावट याच मंडळीने पहिल्याने अस्तित्वांत आणली. कमतनूरकर यांच्या 'श्री' नाटकांत रेसकोर्सचा चित्रपट दाखवून तीहि एक क्रांतिकारक योजना या मंडळीने लोकप्रिय करून दाखविली.

संगीत नाटकांचा इतिहास सांगतांना माधवराव पाटणकर यांचें नांव वगळून चालणार नाही. हे स्वतः नट होते, तसेंच नाटककारहि होते. त्यांचीं नाटकें सामान्य बुद्धिमत्तेच्या बहुजनासाठी होतीं. तमाशासारख्या त्या काळीं अश्लील असलेल्या करमणुकीच्या साधनापासून सामान्यबुद्धि जनांना खेंचून आणून वरिष्ठ रंगभूमीचे भक्त करण्याचें महत्कार्य त्यांनी केलें. अण्णासाहेब किर्लोस्करांइतकेंच माधवराव पाटणकर यांचें स्थान मराठी रंगभूमीवर अधिष्ठित आहे.

पूर्वी गोवेकर संगीत मंडळींत असलेले आणि पुढे स्वतःच्या 'महालक्ष्मी प्रासादिक' संगीत मंडळींत प्रसिद्धि पावलेले दत्तोपंत हल्याळकर हे एक असामान्य गायकनट होते. किर्लोस्करांतील भाऊराव कोल्हटकर यांच्याशीं त्यांची तुलना केली जात असे. 'मृच्छकटिक' आणि 'वीरतनय' या नाटकांत त्यांच्या नायकाच्या भूमिका फार लोकप्रिय झाल्या होत्या. नेवाळकर यांच्या 'मनोविजय' नाटकांतील विवेकाची त्यांची भूमिका अद्वितीय होत असे. याच मंडळींत चिंतुबुवा गांधी, कृष्णराव गोखले आणि पेठे हे नट प्रसिद्धीला आले होते.

वाशिमकर नाटकमंडळी आणि नाट्यकला प्रवर्तक मंडळी एकाच परंपरेंतल्या संस्था. शेक्सपियरच्या नाटकाचीं संगीत रूपांतरें करून नाट्यकला प्रवर्तक मंडळी प्रख्यातीला आली. वासुदेवराव पटवर्धन, गोपाळराव मराठे यांच्याप्रमाणेच पुढल्या काळांत, सवाई गंधर्व, मिराशीबुवा आणि गणपतराव घाटेबुवा हे नट या नाटकमंडळींत गाजले. यांतील सवाई गंधर्व यांनी बाहेर पडून नूतन संगीत मंडळी अस्तित्वांत आणली ती माधवराव जोशी यांच्या विनोदप्रधान नाटकांच्या जोरांवर. त्याचप्रमाणे या फाटाफुटीनंतर घाटे आणि मिराशीबुवा यांनी उर्दू आणि हिंदी नाटकें करून साऱ्या भारताचा दौरा केला तोहि नाट्यकला प्रवर्तकच्या निशाणाखालीच.

गोंविदराव टेंबे यांनी गंधर्व मंडळींतून निघाल्यानंतर 'शिवराज संगीत मंडळी' अस्तित्वांत आणली ती वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या संगीत नाटकांच्या आधारावर. शंकरराव सरनाईक, हे कोकिळकंठी नट याच रंगभूमीवर गाजले आणि पुढे त्यांनी बोडस यांच्याशीं सहकार्य करून सरकारच्या आश्रयाखाली यशवंत संगीत मंडळी उभी केली. या मंडळीने सदाशिव अनंत शुक्ल यांचीं पौराणिक नाटकें रंगभूमीवर आणलीं होती. गोविंदराव टेंबे यांचें 'पट–वर्धन' हें द्रौपदीवस्त्रहरणावरचें नाटक नाटक याच मंडळींत लोकप्रिय झालें. पूर्वीच्या कोल्हापूर मंडळींतील भाऊराव जाधव आणि किर्लोस्करांतील पांडोबा गुरव हे दोन नट याच मंडळींत आपली पूर्वपरंपरा चालवीत होते.

किरकोळ संगीत मंडळ्यांचा इतिहासहि गद्य मंडळ्यांइतकाच—किंबहुना जास्त मोठा आहे. त्यांत बाजीराव राणे यांची राजापूरकर नाटक मंडळी हिचें नांव प्रामुख्याने घेतलें पाहिजे. ही संस्था पाटणकरांच्या परंपरेंतली. रंगभूमीवरील प्रच्छंदपट, वेषभूषा आणि मुद्दाम यंत्रसामुग्री ठेवून केलेली विजलीची रोषणाई, यांमुळे साऱ्या मराठी भाषिक प्रदेशांत बहुजनांना आवडती झाली होती. 'संत तुकाराम' या नाटकाचे अखंड १०० प्रयोग मुंबईच्या एकाच मुक्कामांत या मंडळीने केले. या नाटकांत तुकारामाची भूमिका करीत असतांना, रंगभूमीवरच बाबाजीराव राणे यांनी देह ठेवला. त्यांच्या मागे त्यांच्या मुलांनी कांही वर्षे ही मंडळी चालविली होती. कल्याण येथे 'संत तुकाराम' नांवाचें थिएटर बांधून

मराठी रंगभूमीवर स्वतःचें थियेटर उभारण्याचा विक्रम एका काळीं कंपोझिटर असलेल्या बाबाजीराव राणे यांनी करून दाखविला.

१९३० च्या सुमारास हिराबाई, कमलाबाई आणि सरस्वती या तिन्ही बहिणींची नाटक मंडळी जी अस्तित्वांत आली तींतच स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करायची सुरवात झाली. ही मंडळी सुरवातीला जुनींच नाटकें करीत असे. पुढे प्रो. फडके यांचें 'युगांतर' हें नाटक त्यांनी रंगभूमीवर आणलें. कमतनूरकर यांचें 'स्त्री–पुरुष' हें नाटक आणि माझें 'जागती ज्योत' हें नाटक हीं या मंडळींची प्रामुख्याने नवीन नाटकें होतीं. स्त्रियांच्या नाटकमंडळचा पूर्वीच्या काळांत अस्तित्वांत आल्या होत्या. त्यांत बेळगांवकर नाटकमंडळींतील रंगा सानी आणि व्यंका सानी, या पुरुषभूमिका करीत असत. नंतरच्या मनोहर संगीत मंडळींतहि स्त्रियाच सर्व भूमिका करीत असत. त्या मंडळींतील मोघुबाई कुर्डीकर ही एक नटी आज एक अद्वितीय गायिका म्हणून प्रख्यातीला आली आहे.

पुढल्या काळांत गद्य नाटकमंडळींत महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या परंपरेंतून निघालेली समर्थ नाटक मंडळी ही माझ्या 'करीन ती पूर्व' नाटकाने अस्तित्वांत आली. विष्णुपंत औंधकर हे सामान्य शिक्षण मिळालेले नट, शिक्षक आणि नाटककार या नात्याने या मंडळीचे जनक झाले. या मंडळीनेहि आपल्या जनकसंस्थेची परंपरा वाढवून दाखविली.

एक ध्येयवादी संस्था या नात्याने नाट्यमन्वंतर या संस्थेचा उल्लेख केला पाहिजे. एका परदेशी नाटकाच्या रूपांतराने लिहिलेलें 'आंधळ्यांची शाळा' हें नाटक रंगभूमीवर आणून या संस्थेनें एक नवी परंपरा निर्माण केली. महाराष्ट्र मंडळींतील केशवराव दाते यांत प्रमुख भूमिका करीत. पार्श्वनाथ आळतेकर आणि केशवराव काळे हे दोन नवीन नट या मंडळींत गाजले. नाटककार वर्तक यांच्या पत्नी पद्मा वर्तक आणि ज्योत्स्ना भोळे या दोन अभिनेत्रींनी स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच करणें अवश्य आहे हें आपल्या अभिनयाने सिद्ध केलें. ही संस्था उणीपुरीं ११। वर्षेंच अस्तित्वांत राहिली, तरी तिने जी परंपरा अस्तित्वांत आणली, त्यांतूनच आजच्या नाट्यसंस्था उभ्या राहिल्या आहेत.

१९३५ सालापर्यंतच्या रंगभूमीच्या इतिहासाचा हा त्रोटक अहवाल आहे. हा अहवाल देतांना महाराष्ट्रांत त्या काळीं असलेल्या सुमारें ४० नाट्य संस्थांचा आणि नटांचा नुसता नामनिर्देश करणें देखील कठिण गेलें असतें. या त्रोटक अहवालावरून मराठी रंगभूमीच्या गतवैभवाची पुरेपूर कल्पना येऊं शकणार नाही. मराठी रंगभूमीचा सुसंगत इतिहास ज्या वेळीं लिहिला जाईल त्याच वेळीं भारतांतील सांस्कृतिक क्षेत्राच्या अग्रभागीं असलेल्या या महान विषयाचें यथा-तथ्य स्वरूप आजच्या पिढीला कळून येईल.

---

# स्वराज्यप्राप्तीनंतरची मराठी रंगभूमि

## होती कशी ? आहे कशी ? आणि होणार कशी ?

श्री. शंकर नारायण ऊर्फ काका सहस्रबुद्धे (वाईकर), विदर्भ नाट्यमंदिर, अमरावती

**आजची मराठी रंगभूमि** विष्णुदास भाव्यांनी सुरू केलेली असली तरी तिला पूर्वीप्रमाणे साहित्याची बैठक अशी नव्हती, ती आणून दिली अण्णा किर्लोस्कर यांच्या शाकुंतल-सौभद्र नाटकांनी ! अण्णांचें शाकुंतल नाटक ही कविकुलगुरु कालिदासाच्या अभिज्ञान शाकुंतलम्ची प्रतिकृति; अर्थात् त्या नाटकाच्या साहित्यमूल्याबद्दल प्रश्नच नाही; पण सौभद्र ही त्यांची स्वदस्तुरची अभिनव नाट्यकृति, पण तिचें वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक मूल्य शाकुंतलापेक्षाहि एका दृष्टीने सरसच ! त्यांच्या त्या सौभद्र नाटकाची बैठक तिची त्याच स्वरूपांत त्याच दिशेने जोपासना करून नांवारूपाला आणली देवल, बर्वे, पाटणकर, वासुदेवशास्त्री खरे, मामा वरेरकर, शिरवळकर, आगरकर, छापखाने, प्रो. केळकर, शिवरामपंत परांजपे, खाडिलकर वगैरे पूर्वीच्या पिढीच्या नाटककारांनी आणि किर्लोस्कर, डोंगरे, कोल्हापूरकर, वाशीमकर, नाट्यकला प्रवर्तक, शाहूनगरवासी, स्वदेशहितचिंतक, महाराष्ट्र, सामाजिक, वेडेकर, गोवेकर, सातारकर, बेळगावकर, महालक्ष्मी प्रासादिक, राजापूरकर, वाईकर वगैरे नाटक मंडळ्यांनी म्हणजे त्यांतील नटांनी. **हा काळ १८८० ते १९१० पर्यंत अतीव तपाचा उन्नतीचा काळ होता.** त्या वेळीं म्हणजे १९०६ ते १९१० या काळांत चालू मराठी रंगभूमीचें अग्रेसरत्व होतें **किर्लोस्कर** (संगीत) आणि **महाराष्ट्र** ( गद्य ) नाटक मंडळीकडे; आणि त्यांचे नाटककार होते **कोल्हटकर** आणि **खाडिलकर** आणि त्यांचीं गुप्तमंजूष, मूकनायक, प्रेमशोधन आणि कांचनगडची मोहना, कीचकवध, भाऊबंदकी या नाटकांकडे आणि त्यांतील जोगळेकर, बालगंधर्व, बोडस आणि भागवत, टिपणीस बंधू, दादा प्रधान, अण्णा कारखानीस वगैरे नटवर्गाकडे. त्या वेळची या मंडळीचीं नाटकें ज्यांनी पाहिलीं त्यांनीच **मराठी रंगभूमीचा खरा उत्कर्षकाल** पाहिला असा आमचा अभिप्राय आहे. नाटकाचें वाङ्मयीन मूल्य, रंगभूमीचा शृंगारसाज आणि नटवर्गाचे मुद्राभिनय आणि कंठ-कौशल्य--नाट्यदृष्ट्या सर्वांगीण प्रगतिपथावरील पुढचें पाऊल ! तथापि किर्लोस्कर मंडळीच्या कोल्हटकरांच्या नाटकांत साहित्यमूल्य कमी आणि महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या खाडिलकरांच्या नाटकांत संगीताचा अभाव हीं दोन शल्यें नाट्यरसिकांना जाचत असत. परंतु त्या वेळीं किर्लोस्कर मंडळीच्या रंगभूमीवर कोल्हटकरांचें प्रेमशोधन नाटक येऊं पहात असून त्याच्या तालमी मधूनमधून खाडिलकर घेत असत. त्या वेळीं मंडळींतील जोगळेकर, बालगंधर्व यांच्या संगीताने खाडिलकरांची चित्तवृत्ति खेचली गेली, आणि अशा या किर्लोस्कर-खाडिलकरांच्या युतीमुळे किर्लोस्कर मंडळीच्या रंगभूमीवर खाडिलकरांचें **मानापमान** नाटक अवतीर्ण होऊन **मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाचा कळस** झाला !

परंतु हा उत्कर्षकाल मराठी रंगभूमीला फार काळ लाभूं शकला नाही ! कारण ज्या नटसंचामुळे किर्लोस्कर आणि महाराष्ट्र नाटक मंडळींची रंगभूमि

तिच्या उत्कर्षाचें असाधारण पद पावली होती. त्यांच्यापैकी **गणपतराव भागवत** आणि **नारायणराव जोगळेकर** हे गद्य आणि पद्य रंगभूमीचे डावे–उजवे हात कालपाशांत सापडून मराठी रंगभूमीच्या उज्ज्वल अशा उन्नतिशिखरावर कृष्ण छाया पडली—**मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षकालाचा कळस कलला !**

या दोन नटश्रेष्ठांच्या पश्चात् केवळ त्यांच्या महाराष्ट्र आणि किर्लोस्कर या दोनच नाटकमंडळचा नव्हेत तर त्या वेळीं (सन १९१२ च्या सुरवातीला) जितक्या म्हणून नाटकमंडळचा होत्या, त्या सर्वच्या सर्व भाऊबंदकीच्या फेऱ्यांत सापडून त्या एकाच्या दोन झाल्या आणि कोणाच्याच रंगभूमीवर कोणतेंच नाटक पूर्वीच्या भरदार स्वरूपांत दिसूं शकलें नाही. फार काय पण महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे पूर्वीचेच नट पण महाराष्ट्र नाटकमंडळींतून फुटून निघालेल्या भारत नाटकमंडळीच्या रंगभूमीवर पूर्वीचेंच 'भाऊबंदकी' नाटक पहिल्या जोरदार स्वरूपांत दाखवूं शकले नाहीत आणि किर्लोस्कर मंडळींतून फुटून निघालेल्या गंधर्व मंडळींत जरी बालगंधर्व, टेंबे, बोडस वगैरे सर्व गुणी नट होते, तरी टेंबे यांना जोगळेकरांच्या संगीताचा आणि भरदार अंगलटीचा डौल संभाळतां आला नाही. ज्या मानापमान नाटकांत—केवळ मानापमान नाटकांतच नव्हे तर किर्लोस्कर मंडळीच्या सौभद्र, मूकनायक—प्रत्येक नाटकांत जोगळेकर श्रेष्ठ की बालगंधर्व श्रेष्ठ असा नाट्यरसिकांना संमोह पडे—कित्येक प्रसंगीं जोगळेकरच श्रेष्ठ ठरत, त्याच नाटकांत टेंबे आणि बालगंधर्व यांच्या तुलनेंत बालगंधर्व श्रेष्ठ आणि टेंबे निकृष्टच ठरत. जोगळेकरांच्या पश्चात् बालगंधर्वांना त्यांच्या तोडीचा नायक केव्हाहि मिळाला नाही.

येणेंप्रमाणे मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाचा कळस जो एकदा १९११–१२ सालीं कलला तो पुढे केव्हाहि सरळ झाला नाही !

मात्र त्यानंतरच्या काळांत नाटकमंडळचांच्या फाटाफुटीमुळे नाटकमंडळचांची संख्या वाढली; आणि त्यांना अनेक नाटकांची आवश्यकता भासूं लागून त्यामुळे नाटककारांची निपज-पैदासहि वाढली, अर्थात् नाटकमंडळचांच्या नाट्यगुणापकर्षाप्रमाणे नाटककारहि गुणशून्यच झाले ! नाटकांतील अनेकांगी रसरंगत नाहीशी होऊन नाटकाचें अधिष्ठान मनोरंजन एवढ्या एकाच भूमिकेवरून मनोरंजन–हास्यरस–विनोद–पांचट–पाचकळपणा एवढी एकच भूमिका शिल्लक राहून **वैभवशाली मराठी रंगमंदिराची धर्मशाळा** झाली. त्या धर्मशाळेंत कोणीहि, केव्हाहि आणि कसेंहि येऊन त्यांनी आपली कलाशून्यच नव्हे तर दुष्टकलापूर्ण नाटकें करून त्या धर्मशाळेला बाजारी नाटकशाळेचें स्वरूप दिलें !

**हा काळ १९११ ते १९४० पर्यंतचा म्हणजे अडीच तपाचा अवनतीचा काळ होता !**

पैकी उन्नतकालांतील मराठी रंगभूमीचे कुलदीपक ज्याप्रमाणे विष्णुदास भावे, किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर असे सांगतां येतात, त्याप्रमाणे अवनत कालांतील कुलदीपक गडकरी, अत्रे, रांगणेकर असे उल्लेखतां येण्यासारखे आहेत.

पैकी १९११ पर्यंतचा त्रोटक आढावा वर घेतलाच आहे; त्यानंतरच्या काळामध्ये खाडिलकरांचें विद्याहरण आणि देवलांचें संशयकल्लोळ हीं दोन नाटकें सोडून अगदी गडकऱ्यांपासून तों अलीकडच्या म्हणजे स्वराज्यप्राप्तीनंतरच्या गल्लोगल्ली नाटककारापर्यंतच्या एकाहि नाटककाराने मराठी रंगभूमीच्या पूर्वलौकिकांत भर टाकण्याचा तर सोडूनच द्या, पण पूर्वलौकिक संभाळण्याचाहि प्रयत्न कधी केला नाही. उलट तिच्या पूर्वलौकिकाच्या जोरावर स्वतःचा तात्पुरता हंगामी नांवलौकिक मात्र उजळून घेतला !

मराठी रंगभूमीच्या या अवतनीच्या प्रथमावस्थेंत गडकऱ्यांनी पुढे धावणी घेऊन आपल्या काव्यरसालंकारांनी तिला थोडासा धिरावा दिला; पण तिच्यांतील पूर्वतेजाचा प्रभाव त्यांना राखतां आला नाही; त्यांच्यानंतर अत्र्यांनी आपल्या हास्यरसाने रंगभूमि खेळती ठेवली, तथापि तिच्यांतील पूर्वतेज तर नाहीच, पण गडकऱ्यांची बहुरंगी रसरंगतहि त्यांना साधली नाही आणि रांगणेकरी कालांत तर

रंगभूमीचें पूर्वतेज तर साफ लोपलेंच लोपलें; पण उलट ती निष्प्राण–निस्तेज–नीरस झाली ! फक्त प्रयोग–प्रधानतेची 'टिपटॉप' टापटीप म्हणजे तिच्या निष्प्राण देहावरील शृंगारसाज त्यांनी संभाळला, इतकेंच ! या नाटककारांची यथायोग्य थोरवी किंवा अधिकार आम्ही जाणत नाही किंवा मानत नाही असें नाही; पण त्यासंबंधी आमचा दावा असा आहे की त्यांनी तो अधिकार केवळ लोकछंदानुवर्ती रंजनाकडे खर्च केला, लोकशासनाच्या–समाजाच्या नाट्याभिरुचि–संवर्धनाच्या कामीं लावला नाही, फार काय पण उलट पतिव्रता साध्वीला दुष्ट-पापी पुरुषाच्या गळ्यांत स्वखुशीने हार घालण्यास प्रवृत्त करणें, विवाहपूर्व विकाराधीन व्यभिचाराचें सहानुभूतिपूर्ण समर्थन करणें, स्त्रीवर्गाच्या ऐश्वर्याभिवृद्धीच्या आमिषानें त्यांच्यावर सिनेमासृष्टींतील मोहक पण घातुक वातावरणांत प्रवेश करण्याचें मोहजाल टाकणें, असलीं पूर्वसंस्कृतिहीन नाट्यचित्रें त्यांनी दाखविलीं, धीरोदात्त स्त्रीपुरुषाचें एखादें अपवादात्मक चित्रहि कोणाला रेखाटतां आलें नाही आणि त्यामुळेच स्त्रीपावित्र्याची विटंबना करणारीं संस्कृतिदुष्ट चित्रें निर्माण करण्याकडे व निलाजऱ्या अभिमानाने तीं पाहण्याकडे स्त्री–पुरुष समाजाची मनोवृत्ति वळावली गेली ! याचें प्रत्यंतर आजहि सर्वत्र दिसणारें आहे, सबब त्याची विवक्षित वाच्यता केली नाही–करीत नाही.

**या दुःखांत सुख** म्हणजे इतकेंच की मराठी रंगभूमीच्या शंभर वर्षांच्या वाढदिवसाच्या निमित्ताने तिच्या शतसांवत्सरिक नाट्यमहोत्सवाची कल्पना निघून त्या महोत्सव–प्रसंगीं रंगभूमीच्या मृतवत् अवस्थेची प्रचीति पटून त्या महोत्सवाच्या उत्साहांत **'रंगभूमि मेलो ! —रंगभूमि चिरायू होवो'** अशा अभद्र जयजयकारांत जो तो व्यावसायिक व हौशी नाट्यभक्त व नाट्यसेवक रंगभूमीचा एकमेव वारसदार या नात्याने तिच्या सर्वांगीण उन्नतीसाठी जोमाने कामाला लागला ! पण त्यांनी 'आधी कळस मग पाया रे' अशा उलटचा चालीने सुरवात केली ! जुन्या रंगभूमीची वाटचाल म्हणजे प्रथम नाटककाराचें नाटक, नटांचा नाट्यप्रयोग, रंगभूमीची सजावट आणि नंतर रंगमंदिर–नाटकगृह अशा श्रेणीने पुढे सरली. प्रथम विष्णुदास भाव्यांचें सीतास्वयंवर-नंतर अण्णा किर्लोस्करांचें सौभद्र नाटक, त्यानंतर सौभद्र–मृच्छकटिक नाटकांतील 'नभ मेघांनी आक्रमिलें ।' 'कड–कड–कड–कड शब्द करोनी । लखलखतां सौदामिनी।' 'प्रियासी रमवाया जाऊं । मेघ असो की रात्र असो ही । पर्जन्याची वृष्टि पडो ही ।' या प्रसंगीं प्रत्यक्ष विजांचा कडकडाट, मेघांचा गडगडाट आणि पर्जन्य वृष्टीचा सळसळाट अशा प्रात्यक्षिकांची रंगभूमीची सजावट आणि नंतर मग स्वतःच्या मालकीचें किर्लोस्कर नाटकमंडळीचें पुण्यास **किर्लोस्कर नाटकगृह**— राजापूरकर नाटक मंडळीचें कल्याणचें **संत तुकाराम थिएटर** अशा उन्नत क्रमाने रंगभूमि पुढे वाढत गेली आणि सध्याच्या रंगभूमीच्या उन्नतीची सुरवात तिच्या रंगमंदिरापासून उलट चालीने होत आहे. म्हणजे रंगभूमीच्या बाह्य डामडौलाचेंच फक्त अवडंबर माजविलें जात आहे आणि नटाचें मुद्राभिनय–कंठकौशल्य आणि नाटकाचें वाङ्मयीन मूल्य याकडे अत्यंत निष्काळजीपणाने कानाडोळा केला जात आहे ! तथापि कां होईना, मराठी रंगभूमि हालचाल करूं लागली–जीव धरूं लागली–पुष्कळ झालें !

या काळापर्यंत मराठी रंगभूमीच्या अवनतीची जाणीव प्रत्येकाला पदोपदीं होत होती आणि जो तो तिचा ऋणानुबंधी तिला हालती–चालती निदान उठती–बसती करण्यासाठी आपापल्या अवसानाप्रमाणे प्रयत्न करूं लागला होता. तोंपर्यंतच्या काळांत रंगभूमीच्या अवजड प्रपंचांतील सजावटसाहित्याचें भारवाही अवडंबर कमी करण्याच्या निमित्ताने एकप्रवेशी एकअंकी म्हणजे येनकेन प्रकारेण पात्रसंमेलनी अशीं संकुचित नाटकें पुढे आणण्यास सुरवात झाली व त्याच्या भरीला भर म्हणून मुंबईच्या नाट्यप्रयोगाच्या रात्री एक वाजण्याच्या कालमर्यादेच्या निमित्ताने छोटीं छोटीं पोरसवदा प्रहसनें, बायाबापड्यांना किंवा पोरासोरांना उत्सव–संमेलनप्रसंगीं करण्यास सहजसुलभ अशीं नाटुकलीं–नटकुली अगदी एकप्रवेशी नाटिका(?)पर्यंतहि **पूर्वीच्या राजशाही रंग-**

भूमीचा संकोच करून पाहिला, रसरंगतीच्या दरबारी दालनांतून बाहेर खेचून राजवाड्याच्या प्रवेशद्वारा-बाहेरील लोकनाटयाच्या उघड्या प्रांगणांत एका वस्त्रा-पडद्यानिशीं रंगभूमीला आणून उभी केली; स्त्रियांच्या कामासाठी प्रत्यक्ष स्त्रिया—अगदी सुविद्य, कुलीन, अगदी पोरावाळांच्या संसारांतील स्त्रिया रंग-भूमीवर आणून पाहिल्या आणि दाखविल्याहि; पोरीसोरी भगिनी-वनिता-महिला सर्व स्त्रीसमाज रंगभूमीच्या कामाला जुंपला, रुपेरी पडद्यावरील नाणावलेल्या अप्सरा, छोटे, मोठे, खोटे गंधर्व, सर्व तऱ्हेचे कलावंत आणि कलावंतिणी राबवून पाहिल्या, विद्यालय-महाविद्यालयांतून अगदी प्राथमिक शाळा-शाळांतूनहि हें नाटयाचें लोण पोचविलें, केवळ स्नेहसंमेलनप्रसंगींच नव्हे तर कोणत्याहि विशेष प्रसंगीं प्रथम नाटकाचे घोडे दामटून पाहिले—अगदी धार्मिक उत्सवांतील कीर्तन-पुराण-प्रवचनालाहि गचांडी मारून नाटयविषयाला पुढे घुसडलें, नाटयस्पर्धा सुरू केल्या, बक्षिसें ठेवलीं, पदकें, पेले, ढाली यांचा देकार आरंभला, गावोगावीं, खेडोपाडीं, घरोघरीं नाटयाचा फैलाव केला, आणि मुख्य म्हणजे वर्तमानपत्रांतील गाजावाजाच्या तंत्रांत यत्किंचितहि कसूर केली नाही; 'मराठी रंगभूमीचे हात आकाशाला पोचले, आकाशहि तिला ठेंगणें झालें, मराठी रंगभूमीने प्रथम श्रेणीच्या प्रथमांकाचाहि '**रेकार्ड ब्रेक**' करून तिने शून्यांकाची मजल गाठली येथपर्यंत प्रसिद्धि-मंत्रतंत्राची ताणाताण करून पाहिली. परंतु मराठी रंगभूमीच्या मरणोन्मुख अवस्थेंत काडीमात्र फरक झाला असेल तर शपथ! तिचें स्वरूप जैसे थे! आता फक्त मरत्या आशेचा एकच सरता किरण शिल्लक राहिला आहे आणि तो म्हणजे **मराठी रंगभूमीला राजाश्रय** मिळण्याचा होय! तथापि सवंग लोकप्रियतेच्या विकास योजनांच्या कक्षेंत हा नाटयाचा विषय येण्यासारखा आणि थोडा-बहुत आला असला तरी त्यांतून मरणोन्मुख नाटय-कलेला पौष्टिक व उत्तेजक खुराक मिळून तिला मृत्यु-शय्येवरच कां होईना पण उठून बसण्याचेंच नव्हे तर निदान सभोवार डोळे उघडून पाहण्याचें तरी किमान सामर्थ्य प्राप्त होईल अशी अंधुक आशा बाळगण्या-चीहि-निदान सद्य:स्थितीनुरूप तरी—सुतराम् आशा नाही!

## सद्य:स्थितीची किंचित् पूर्वपीठिका

या सद्य:कालीन अवनतीला सन १९१२ सालां-तील नाटक मंडळयांच्या फाटाफुटीपासून सुरवात झाली; पण ती सुरवातीची अवनति सामान्य जनांना फारशी भासमान होऊं शकली नाही; कारण रंगभू-मीच्या परिवारांतून भागवत, जोगळेकर हे गद्यपद्य नट जरी अंतर्धान पावले होते, तरी उर्वरित नटांनी रंगभूमीला तोलून धरण्याचा यथाशक्ति प्रयत्न चाल-विलाच होता, आणि जुन्या नटांच्या जोडीला मास्टर दिनानाथ, कोल्हटकर, कोल्हापुरे, दिनकर कामण्णा, भडकमकर, मास्टर सदाशिव, शंकरराव सरनाईक, रघुवीर सावकार, लोंढे, माशेलकर, भाटे बोवा, मिराशी, कृष्णराव गोरे, पेंढारकर, चाफेकर, कृष्णराव फुलंब्रीकर, शुक्ल, सदुभाऊ रानडे, दाते, औंधकर, पोतनीस, सीताराम जोशी, बापुराव राजहंस, दातार-शास्त्री, आठवले बंधू, रघु गोखले, नाना फाटक, नानवा गोखले, वगैरे नटवर्ग आणि गडकरी, तात्या-साहेब केळकर, वीर वामनराव जोशी, बामणगांवकर, औंधकर, टिपणीस, माधवराव जोशी, शुक्ल, गुप्ते, भोळे, कमतनूरकर, वगैरे नाटककारहि रंगभूमीची पाठराख आपापल्या परीने करीत होते; परंतु रंग-भूमीचा गाडा जो साहित्यमूल्याच्या दृष्टीने उतर-णीला-घसरणीला लागला होता, त्याचा तोल कोणालाहि सांभाळतां आला नाही तो नाहीच. खुद्द बालगंधर्व हे जरी स्वत: अंगाला अत्तरें चोपडून रंगभूमीवर प्रवेश करण्याइतक्या उन्नत वा उद्धत अवस्थेला जाऊन पोचले, तरी त्यांना त्यांच्या योग्य-तेचा नायकासाठी लायक नट मिळवितां न आल्यामुळे किंवा न मिळाल्यामुळे रंगभूमीचें पूर्व वैभव त्यांनाहि दाखवितां आलें नाही. शिवाय खाडिलकरांनी आपलीं स्वयंवर वगैरे नाटकें केवळ बालगंधर्वासाठी नायिका-प्रधान अशींच लिहिल्यामुळे त्यांच्या संगीत नाटकांतील साहित्यमूल्य कमी झालें! उलट सत्त्वपरीक्षेसारखें नायकनायिकेचा सारखाच उठाव करणारें नाटकहि

लायक नटांच्या अभावीं विशेष परिणामकारक होऊं शकलें नाही. हा काळ १९१२ ते १९३० चा होता आणि त्या वेळीं महाराष्ट्रांत ३०–४० नाटकमंडळया उपासपोटी—अर्धपोटी दिवस कंठीत होत्या. तरीहि मरत्या सापाच्या अखेरच्या क्षीण वळवळीप्रमाणे रंगभूमीची वळवळ चालूच होती. त्या मरत्या काळांतहि घाकटे बोडस, लोंढे, दामुअण्णा मालवणकर, हिराबाई बडोदेकर, सुलोचना पालकर, रामजोशी, राजे, देशपांडे, प्रधान, जोगळेकर, शंकर कुळकर्णी, शाळिग्राम, सोराब मोदी, शंकर दानवे, बेंजामिन वगैरे नटांच्या राजाराम, सुंदर, नाटचमन्वंतर, आर्यसुबोध, नूतन महाराष्ट्र वगैरे नाटकमंडळया रंगभूमीला आपल्या हातचा औषधाचा शेवटचा पेला देत देत तिच्याबरोबर ते नट व त्या नाटकमंडळया अस्तंगत झाल्या. हा काळ १९३० ते ४० चा होता. एकूण मराठी रंगभूमीच्या अवनतावस्थेच्या अडीच तपाच्या काळांतील या उतरत्या पायऱ्या आहेत, तथापि अशाहि घसरणींत नाटकमंडळया आणि नट हे जरी नामशेष होऊन बसले तरी त्यांनी हाच मुलाचा बाप, तुकाराम, तारामंडळ, शिवसंभव, मत्स्यगंधा, चंद्रग्रहण, वेबंदशाही, खडाष्टक, धनुर्भंग, राक्षसी महत्त्वाकांक्षा, कृष्णार्जुनयुद्ध, म्युनिसिपालिटी, उमाजी नाईक वगैरे मौलिक नाटकांना जन्म देऊन ते गेले, ही वस्तुस्थिति दृष्टिआड करतां येण्यासारखी नाही.

या अवस्थेच्या अखेरीला मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक स्मृतिदिन रंगभूमीच्या वारसदारांनी फार मोठया प्रमाणांत अखिल महाराष्ट्रांत साजरा करून तिला अक्षरशः स्मृतिकालांत नेऊन बसविली. तथापि अशाहि आत्यंतिक नैराश्याच्या काळांत बालगंधर्व, दामुअण्णा मालवणकर, जयराम शिलेदार, पंडितराव तरटे यांनी रंगभूमीचें पूर्वस्वरूप नव्हे तर त्या स्वरूपाची पुसट कल्पना आणून देण्याच्या कल्पनेनें आणि जमल्यास तिला थोडासा प्राणवायूहि देतां आल्यास पहावा अशा नैराश्यपूर्ण भावनेनें पूर्वीच्या तोलाच्या जरी नाहीत तरी पूर्वीसारख्या नाटक मंडळया पुनःपुन्हा चालवून पाहिल्या आणि आजच्या १९५८ च्या घटकेलाहि पंडितराव तरटे यांची भारत नाटचकला नाटक मंडळी नागपूर विभागांत संचार करीत आहे.

**भारताच्या स्वराज्यप्राप्तीनंतरचें मराठी रंगभूमीचें हें असें वास्तविक भेसूर स्वरूप** आहे. मात्र मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक नाटचमहोत्सवाच्या निमित्ताने पूर्वीचे शिल्लक राहिलेले नामांकित नट एकत्र येऊन त्यांनी मराठी रंगभूमीचें पूर्ववैभव कांही प्रमाणांत थोडेसें दाखविलें, पण तेंहि मर्यादित स्वरूपांत आणि तेंहि सांगली, मुंबई अशा फारच मर्यादित ठिकाणीं; परंतु त्याचा एक आशादायक नाटचकिरण म्हणजे तेव्हापासून जुन्या—नव्या नटांचे नटसंच-संघ निघून जुनी रंगभूमि जरी नाही, तरी जुनीं भरदार, मौलिक सौभद्र, मानापमान, संशयकल्लोळ, मृच्छकटिक, विद्याहरण वगैरे नाटकें दिसूं लागलीं इतकेंच. परंतु हे नट केवळ पोटभरू असल्यामुळे ते अन्नाच्या ओढीने '**यथा काष्ठं च काष्ठं च**' चार नट एके ठिकाणीं जमतात आणि रंगभूमीच्या नांवावर चार घास खाऊन '**समेत्य च व्यपेयाताम्**' चार ठिकाणीं आपापल्या नित्य चरितार्थासाठी निघून जातात. त्यांच्या नाटचप्रयोगांत सुसंवाद आणि ऐक्यदर्शन (Harmony and Team-work) यांचें अत्यंत आवश्यक असें नाटचदर्शन केव्हाहि पूर्वीप्रमाणें पहावयाला मिळावयाचेंच नाही. याचें कारण नाटकासाठी तालमी घ्याव्या लागतात त्यांचा आभाव हें होय. असें ऐकण्यांत असे की पूर्वीं नाटकाच्या दिवशींहि संध्याकाळपर्यंत तालमी चालत असत; अर्थात पूर्वीचें भाग्यशाली वैभव हें ज्याप्रमाणें त्या **निष्ठापूर्ण तपस्येचें फलित** होतें; त्याचप्रमाणें आजचें हें दळिदर दारिद्र्यहि त्यांच्या त्या **अनास्थेचेंच फल** आहे.

याच सद्यःकालीन दरिद्री रंगभूमीचें दुसरें एक कारण म्हणजे वरील व्यावसायिक नटांच्या संघाबरोबरच हौशी नटांचे संघ निघाले आणि किंचित् तरी कां होईना पण नाटचशिक्षणाचे थोडे तरी संस्कार झालेल्या पूर्वनिर्दिष्ट व्यावसायिक नटांचे

हातूनहि मराठी रंगभूमि या हौशी म्हणजे केवळ आंबट शोकी पोरासोरांच्या हातीं जाऊन तिचे जास्तच धिंडवडे सुरू झाले; त्यांतहि स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनीच करावयाचीं असा पायंडा पडत चालल्यामुळे आता मराठी रंगभूमि वायावापडयांच्या आणि पोरीसोरींच्या हातीं केंद्रित होऊन तिचा अक्षरशः पोरवडा झाला आहे ! अर्थात त्या मानाने नाटयसाहित्याचीहि तीच परवड चालू आहे. या वायावापडयांना किंवा पोरासोरांना रंगभूमि, नाटयाभिनय, तालमी यांची कल्पना कोठून असणार ? अर्थात् पूर्वीच्या वैभवशाली रंगभूमीचीच नव्हे तर त्या नुसत्या भरदार नाटकांच्या नांवाचीहि जाणीव त्यांना नसल्यास त्यांत नवल नाही. त्यामुळे छोटया छोटया संवादवजा नाटिका, प्रहसनें त्यांच्या क्षीण शक्तीप्रमाणे त्यांनी हातीं घेतलीं आणि त्यानंतरची अखेरची संपूर्ण नाटयविनाशाची पायरी म्हणजे या पोरासोरांच्याच पैकी ज्यांना लघुकथा, त्रुटित काव्यकल्पना आणि संवाद लेखनद्वारा प्रगट करण्याचा थोडाबहुत सराव आहे त्यांनी नाटकांच्या नांवाखाली भरमसाट कल्पनांच्या संवादकथा लिहून त्यांचें उत्सव किंवा स्नेहसंमेलनप्रसंगीं अध्यकिच्च्या पाठांतराचे नाटयप्रयोग करून आणि मुख्य म्हणजे त्यांचा–नाटक आणि आणि प्रयोग यांचा–वर्तमानपत्री गाजावाजा करवून नाटयकलेसंबंधी **नव्या तरुण पिढीची दृष्टि सदोष–विकृत–नाटयकलाहीनच नव्हे तर नाटयकलादुष्ट** होणें ही होय ! आणि त्याहिपेक्षा मराठी रंगभूमीच्या चालू अवनतावस्थेचा अपकर्षाचा कळस म्हणजे अशा नाटकांना आणि नाटयप्रयोगांना सरकारी उत्तेजन मिळणें हा होय ! आणि त्याहिवरील **कळसावरील कळस म्हणण्यापेक्षा रसातळाचाहि तळ** म्हणजे अशा नाटयद्रोही–कलादुष्ट नाटयसाहित्याचा मुंबई–विदर्भ–महाराष्ट्रांतील जबाबदार साहित्य संस्थांकडून बेजबाबदार पुरस्कार होणें हा होय !

स्वराज्यप्राप्तीनंतरचें मराठी रंगभूमीचें हें वास्तवपूर्ण दर्शन आहे, अर्थात् त्याचें विश्लेषण केल्याशिवाय त्याची कारणमीमांसा लक्षांत येणार नाही. आणि त्याच्या परिहाराचाहि मार्ग सापडणार नाही–नव्हे त्यांतच त्याच्या परिहाराचा मार्ग सापडणार आहे.

एतदर्थ मराठी रंगभूमीच्या ऱ्हासाच्या पहिल्या धक्क्याकडे––मग तो धक्का त्या वेळीं कोणाला जाणवला असो वा नसो––त्याकडे प्रथम लक्ष देणें अवश्य आहे आणि तो धक्का म्हणजे भागवत आणि जोगळेकर यांच्या देहावसानानंतर सर्व महाराष्ट्र आणि किर्लोस्कर या दोन मंडळयांचीच नव्हे तर मराठी नाटयसृष्टींतील प्रत्येक नाटक मंडळीच्या नशिबीं आलेली फाटाफूट होय. तथापि वरील दोन नटांशिवाय बाकीच्या सर्व नटांचें एकत्रित–संघटित–नाटयदर्शन जरी होत नसलें तरी निरनिराळया नाटक मंडळयांतून त्यांचीं विखुरलेलीं स्वतंत्र दर्शनें होत असल्यामुळे ती फाटाफूट रंगभूमीचा ऱ्हास म्हणून कोणाला फारशी जाणवली नाही. उलट नाटकमंडळींच्या संख्यावाढीमुळे कित्येकांना तो रंगभूमीचा उत्कर्षच वाटला. पण नाटकमंडळयांच्या या संख्यावाढीमुळे त्यांच्या कार्यपूर्तीसाठी नाटकांची मागणीहि वाढली आणि रंगभूमीच्या या पेचप्रसंगाचा फायदा घेऊन कांही नाटय अनभिज्ञ नाटककार पुढे आले आणि नटांच्या पूर्वलौकिकावर दोघांनी मिळून तीं कलाहीन नाटकें वाचकप्रेक्षकांच्या माथीं मारली––तीं वाङ्मयांत रूढ झालीं ! म्हणजेच रंगभूमीचा राजा आपल्या स्थानापासून ढळला ! तथापि त्या नव्या नाटकांचें स्वरूप जुन्या घाटाथाटाचेंच असल्यामुळे तो ऱ्हास सामान्य जनांना फारसा जाणवला नाही. पण त्या फाटाफुटीमुळे नाटकमंडळयांचें स्वास्थ्य मात्र धोक्यांत आलें; आणि पहिला काट जो बसला तो मंडळीच्या भवाढव्य सजावट साहित्यावर आणि नटांच्या मासिक वेतनावर. कोणालाहि मासिक वेतन मिळेना, असंतोष–अस्वस्थता फैलावली आणि त्या फुटलेल्या मंडळींतूनहि आणखी मंडळी फुटून नाटक मंडळयांची संख्या दिढीदुपटीने वाढली. महाराष्ट्र नाटक मंडळींतून भारत मंडळी निघाली, त्यांतून गणेश मंडळी, पुन्हा आर्यावर्त, समर्थ, नूतन महाराष्ट्र अशी एका मंडळीची अनेक शाखांनी वाढ झाली; त्याचप्रमाणे किर्लोस्कर मंडळींतून गंधर्व,

त्यांतून शिवराज, दुसरी शाखा बलवंत, विश्वनाथ अशा एकाच्या अनेक नाटकमंडळया झाल्या आणि त्या वाढीबरोबर हीन दीन नाटकें निघालीं. त्यांतील कला गेली, तेज गेलें, वैभव गेलें, फक्त त्यांत जुन्या नाटकांतील मतप्रचाराची पद्धत कायम राहिली इतकेंच. कांही एकट दुकट नाटकांतून भाषेचा भपका राहिला, तेजहि राहिलें, पण मानापमान, विद्याहरण नाटकांतून जो नाट्यकलेचा डौल आहे, तो त्यानंतरच्या कोणत्याहि नाटककाराच्या कोणत्याहि नाटकांत दिसून आला नाही; फार काय पण खुद्द खाडिलकरांच्या स्वयंवर नाटकापासूनच्या पुढील नाटकांत पहिल्या नाटकांचा सर्वांगीण डौल दिसला नाही. मात्र नाटकाचा आत्मा जो व्यक्तिविकास म्हणजे प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचा विकास तो नाट्यगुणविशेष मात्र खाडिलकरांच्या शेवटच्या नाटकापर्यंत प्रकर्षानें दिसत राहिला. **खाडिलकरांच्या नाट्याचार्यत्वाची खरी गुरुकिल्ली** त्या विकासात्मक व्यक्तिचित्रणांतच आहे. त्याकडे आम्ही वाचकांचें विशेषत्वानें लक्ष वेधूं इच्छितों. त्यानंतरच्या म्हणजे १९२५–३० नंतरच्या काळांत रंगभूमीच्या खानदानी वैभवाला जो जबर धक्का बसला तो एकअंकी एकप्रवेशी नाट्यरचनेचा. हा संप्रदाय **नाट्यमन्वंतर मंडळीनें** विशेष प्रभावानें प्रचारांत आणला. इब्सेनचा आधुनिक संप्रदाय म्हणून त्याचा पाठपुरावा करून सुटसुटीतपणामुळे तो जास्त सहजाचरणीय करतां आला–झाला! विशेषतः तो पाश्चात्य लेखकाचा म्हणून नवशिक्षित मंडळींना विशेष आदरणीय वाटून त्या संप्रदायाचा पगडा आधुनिक लेखकांवर विशेष सखोल असा झाला. तो इतका की गेल्या २५–३० वर्षांत जीं नवीं नाटकें रंगभूमीवर नव्यानेच अवतीर्ण झालीं त्यांपैकी बहुतेक नाटकें या नवसंप्रदायाचीं आहेत; जुन्या भरपेठ पठडीचें त्यांत एकहि नाटक नाही असें म्हटल्यास तें चूक होईल असें नाही. तथापि या संप्रदायाबद्दल आमचा यत्किंचितहि विरोध नाही; कारण हें नवोदित म्हणून म्हटलें जाणारें नाट्यतंत्र कलादृष्ट्या श्रेष्ठ अतएव स्वागतार्हच नव्हे तर शिरोधार्य वाटण्यासारखें आहे; मात्र तें पुष्कळांना वाटतें इतकें सुसाध्य–सहजसाध्य नाही हें लक्षांत ठेवणें अवश्य आहे. याचा अर्थ तें असाध्य आहे असाहि नाही; तर तें अत्यंत कष्टसाध्य आहे इतकेंच. या संबंधांत दुसरी ध्वनित करण्यासारखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे हें नाट्यतंत्र भारतीय नाट्यकलेला नवें नसून शास्त्रकारांनी त्याचा उहापोह पूर्वीच केला आहे. खाडिलकरकृत 'भाऊबंदकी' 'मानापमान' 'मेनका' अण्णा किर्लोस्करकृत 'सौभद्र' देवलकृत 'शापसंभ्रम' फार काय पण आद्य महाकवि कालिदासाचें 'शाकुंतल' हीं नाटकें, विशेषतः त्यांचे पहिले अंक एकप्रवेशी आहेत. शिवाय कालिदासाचें 'विक्रमोर्वशीय' आणि कवि विशाखदत्त याचें 'मुद्राराक्षस' हीं नाटकें संपूर्णतया 'एकअंकी एकप्रवेशी' आहेत आणि भासासारखा प्रख्यात आणि यशस्वी असा 'एकप्रवेशी एकअंकी' नाटककार जुन्या नाट्यसाहित्यांत तेजस्वी प्रभावानें तळपत असतांना या तंत्राला नवतंत्र म्हणणारांना त्यांच्या पूर्वजांचीं नांवें तरी माहित आहेत की नाहीत याचा संदेह निर्माण होतो. तथापि या **नवतंत्राचें एक रहस्य** स्पष्ट केल्याशिवाय त्याचें महत्तमत्व लक्षांत येणार नाही आणि तें रहस्य म्हणजे या 'एकअंकी एकप्रवेशी' नाटकांत रंगभूमीवर पात्र येतें आणि रंगभूमीवरून बाहेर जातें तें कोणत्या कारणानें येतें आणि जातें, आणि त्या कारणांचा कथासूत्राशीं कांही संबंध आहे काय ? या प्रश्नांच्या नेटक्या उत्तरांत आहे; तें जर समाधानकारक मिळेल तर तें नाटक हातीं धरण्यासारखें आहे असें समजावें आणि आधुनिक नाटककार या पहिल्याच प्रश्नाच्या फेरींत घायाळ होऊन बारगळतो––या नवतंत्राला तो आपण स्वतःच मारक होतो. येणेंप्रमाणें आधुनिक नाटककारांनी या नवतंत्राच्या पाश्चात्य भपक्याच्या आहारीं जाऊन मराठी रंगभूमीच्या राजमहालाची सर्वेपां धर्मशाळा केल्यामुळे या नवतंत्राला ते स्वतःच मारक होतात. या घोक्यामुळेच की काय **वासुदेवराव भोळ्यांसारख्या** कुशल नाटककारानें आपल्या **'सरलादेवी'** नाटकांतील पहिल्या अंकांत हें इब्सेनी नवतंत्र (?) अत्यंत यशस्वितेनें हाताळून दुसऱ्या अंकापासून मात्र पुन्हा

अनुक्रमणिका

आपल्या नाट्यपूर्वजांच्या जुन्या चाकोरीचा अनेक प्रवेशी मार्ग शहाणपणानें आचरला असावा असा कित्येकांचा रास्त समज होण्याचा संभव आहे. उलट पक्षीं मामासाहेब वरेरकरांच्या सारख्या मुरब्बी नाटककारावरहि त्यांच्या 'सिंगापुरांतून' या नाटकांतील एका 'एकअंकी एकप्रवेशां'त पहिल्या प्रसंगानंतर दुसरा प्रसंग तीन दिवसांनी सुरू होत असल्यामुळे दोन्ही प्रवेशांच्या मध्यंतरीं (अंकाचा पडदा न टाकतां) तीन मिनिटें पहिल्या दालनांतील (कव्हर) पडदा टाकून व नंतर तोच पडदा उघडून दुसरा प्रसंग सुरू करण्याचा अनवस्था प्रसंग ओढवला, तो त्यांच्या नवतंत्राच्या फाजिल अभिमानाच्या आहारीं जाण्याचा असावा, असा कोणाचा समज झाल्यास तोहि रास्तच ठरण्याचा संभव आहे. येणेप्रमाणें हें अत्युत्कृष्ट असें 'एकप्रवेशी एकअंकी' नाट्यतंत्र नादान नाट्यलेखकांच्या हातीं गेल्यामुळे नाट्यप्रयोगांत येणारें सदोषत्व त्याचप्रमाणे याच तंत्राच्या अंगभूत असलेला स्थलकालसीमेचा संकोच, आणि लोकनाट्याच्या संभावित नांवाखाली मराठी रंगभूमीच्या कलात्मक रसरंगतीच्या नाट्यछटांची होणारी मुस्कटदाबी वगैरे अनेक गोष्टी तिच्या ऱ्हासाला कारणीभूत तर झाल्याच आहेत, पण त्याहिपेक्षा **'स्त्रियांच्या कामासाठी स्त्रिया'** ही बाब मराठी रंगभूमीच्या ऱ्हासाला त्याहिपेक्षा जास्त अंशीं कारणीभूत झाली आहे असें धष्ट आणि स्पष्ट विधान करणें या प्रसंगीं क्रमप्राप्त झालें आहे. आमचें हें विधान पुष्कळांना रुचिहीन किंवा विक्षिप्तहि वाटेल, पण याबाबत नाट्यरसिकांना आमचा सवाल आहे की बालगंधर्व, रघुवीर सावकार, पोतनीस, बाळाभाऊ जोग, औंधकर, गोविंद माशेलकर, सीताराम जोशी यांच्या स्त्रीभूमिकांतील त्यांचा आवाज आणि नाटकी ढंग हे नाट्यगुण जातिवंत स्त्रीनटचांच्या सोंगांतहि कोणाला किती प्रमाणांत दिसले याचा विचार त्या उभय पक्षांच्या भूमिका पाहिलेल्या कोणाहि प्रेक्षकांनी स्वतःशींच करून सांगावा. या प्रश्नाचा विचार करतांना स्त्री आणि स्त्रीचें सोंग, आणि तेंहि नाटकी सोंग हा मुद्दा विशेषत्वानें लक्षांत घेणें अवश्य आहे. कोणतेंहि सोंग कोणत्याहि स्त्रीपुरुषाला वठवितां येईलच असें नाही. नाट्यविषयांत शृंगार, वीर व करुण या रसांचा आविष्कार हा प्रमुख भाग असून अंगविक्षेप, मुद्राभिनय आणि कंठकौशल्य या त्याच्या चढत्या पायऱ्या आहेत. आणि त्या वठवून दाखविण्यांतच त्या विषयाची महती आहे. केवळ पुरुष म्हणूनच त्याच्याकडून वीररसाची रंगत होईल असें मानणें जसें चूक ठरेल, त्याचप्रमाणे केवळ स्त्री म्हणून तिला शृंगारभाव दाखवितां येईलच असें नाही. स्वाभाविक शृंगार आणि शृंगाराचा आविष्कार आणि तोहि नाटकी आविष्कार याच्या दर्शनांत फरक हा राहणारच. **लज्जा हा स्त्रीविशेषाचा स्थायीभाव** आहे हें खरें, पण त्याचें सार्वजनिक प्रदर्शन करणें ही गोष्ट आपणास वाटते इतकी सुलभ--स्त्रीसुलभ नाही. आणि याच ठिकाणीं स्त्रीनटी नाट्यविषयांत गोता खाते. या संबंधांत उदाहरणच द्यावयाचें म्हटलें तर शृंगारप्रसंगांतील चुंबनालिंगनाचें देतां येण्यासारखें आहे. देहस्पर्श, चुंबन आणि आलिंगन या शृंगाराच्या चढत्या पायऱ्या आहेत आणि त्या स्त्रीपुरुषांना कितीहि जरी प्रिय वाटणाऱ्या असल्या तरी त्याचें स्वतः प्रदर्शन करतांना स्त्रीविशेषाचा लज्जाभाव आड येणें हें अत्यंत स्वाभाविक आहे आणि याच ठिकाणीं शृंगाराचा म्हणजे नाट्यवस्तूचा घात आहे. या विषयाचें प्रत्यक्ष उदाहरणच द्यावयाचें म्हटलें तर सौभद्र नाटकांतील पांचव्या अंकांतील अर्जुन-सुभद्रेच्या मीलनप्रसंगाचें देतां येण्यासारखें आहे. हा प्रसंग शृंगाररसाचा असून याकडे रसिक प्रेक्षक अत्यंत आतुरतेनें लक्ष देऊन असतात आणि पुष्कळ नटचा-अगदी धंदेवाईक नटचाहि नेमका हाच आलिंगन दर्शनाचा प्रसंग टाळून तो फक्त हस्तांदोलनावरच मारून नेऊन केवळ रसिकांच्याच चित्ताची नव्हे तर सबंध नाटकाची आनंदहानि करतात. ही झाली धंदेवाईक नटचांची गोष्ट; मग कुलीन नटचांसंबंधानें बोलण्याचेंच कारण नाही. अगदी प्रत्यक्ष पतिपत्नी नायक नायिकेचीं कामें करीत असलीं तरीहि शृंगारप्रसंगीं अवश्य ती घसट दाखवीत नाहीत, आणि तेंहि बरोबरच आहे. आपली महाराष्ट्रीय स्त्रियांची स्वाभाविक मनोभूमि ही इतकी उद्धत नाही आणि ती कितीहि धट्ट केली तरी ती नटीच्या भूमिकेची

बरोबरी करूं शकत नाही. तथापि हल्ली पुष्कळ सुशिक्षित स्त्रिया या नटनटींच्या आकर्षणांत वेढल्या जात आहेत, परंतु त्याहि ताम्हणकरी संवादकथांतील भाषणें मागेंपुढे हातपाय हलविण्याच्या अभिनयासह, पाठ म्हणून दाखविण्यापेक्षा फारसें जास्त पाऊल पुढे टाकलेल्या दिसत नाहीत. फार तर एखादे वेळीं मोलकरणीचें काम यथातथ्य करून दाखवितील इतकेंच. (अलीकडील अशा नाटचकथांतून एक मोलकरीण किंवा बाल्या (गडी) बहुतेक निरर्थक ठेवण्याचा प्रघात पडलेला आहे.) ही झाली शृंगारविषयाची **परवड** ! त्यापुढील करुण रससंबंधाने तर बोलायलाच नको. आता शृंगाररसाला काव्यसृष्टींत रसराज ही संज्ञा आहे आणि ती बरोबरहि आहे; परंतु नाटचसृष्टींत करुणरसाला प्राधान्य आहे, कारण त्याचा आविष्कार अत्यंत कष्टतर आहे—खडतर आहे. कारुण्याचा रस उमटवितांना नटनटीच्या पोटाचीं आतडीं तुटावीं लागतात, मुखावर रसाविर्भाव दाखवितांना जिवाचा आटापिटा करावा लागतो, प्रत्येक वाक्याची प्रत्येक शब्दाशब्दाची जीवतोडीने तालीम घ्यावी लागते ! करुणरस म्हणजे हास्यरसांतील उथळ थिल्लरपणा नव्हे की तो कोणाहि स्त्री–पुरुष नटनटीनें हाताळावा किंवा तोंडाळावा; करुणरस म्हणजे शृंगाररसांतील कोमल लुसलुशीतपणा नव्हे की तो कोणाहि स्त्रीविशेषाच्या लाडक्या रुसव्यांत दिसावा. करुणरस हा मेहनती आखाडा आहे, करुणरस हा नटाचा घाम फोडणारा तालीमखाना आहे, करुणरस ही नाटचाभ्यासपाठाची तपस्या आहे, **करुणरस हें नाटचाविषयाचें विद्यापीठ आहे.** हा करुणरस खेळवावा पोतनिसासारख्या पुरुषनटाने सैरंध्रीच्या वेषांत; हा करुणरस आळवावा बालगंधर्वानें सिंधूच्या वेषांत; त्यांच्या स्त्रीवेषांतील करुणरसाने प्रेक्षकांचे नेत्र पाणावतील यांत नवल नाही; पण पुरुष भूमिका खेळवीत असतांना स्त्रीपुरुष प्रेक्षकांचे डोळे पाण्याने डवडबून सोडावेत **नटसम्राट गणपतराव जोशांनीच !** पन्नारत्न अथवा दिव्य राजनिष्ठा या नाटकांतील महावलसिंहाच्या भूमिकेंत पन्नादासीबरोबरच्या कामांत प्रत्येक वाक्याच्या–प्रत्येक शब्दाच्या आवेगागणिक प्रेक्षकगणांतील प्रत्येक स्त्री–पुरुषाच्या डोळ्यांतून अश्रूंचे लोट वाहविण्याचें नाटचकौशल्य एकट्या गणपतराव जोशांचेंच ! हें काम जातिवंत नटाचें आहे, येरागबाळाचें नाही; आणि तोंडचोपड्या वर्तमानपत्रांतील तोंडदेखल्या प्रशस्तिपत्रांनी हुरळून जाणाऱ्या अर्ध्या हळकुंडाने पिवळ्या होणाऱ्या **सुविद्य धनिकांचें तर हें काम नाहीच नाही !** स्वराज्यप्राप्तीनंतरच्या काळांत धंदेवाईक नट–नटचांचीं कामें फक्त मुंबईंत आणि क्वचित पुणें–नागपूर–सोलापूर–कोल्हापूर याच ठिकाणीं दिसूं शकतात. पण सुविद्य, सुसंस्कृत आणि मुख्यत: कुलीन स्त्रिया व मुलीबाळी याच मराठी रंगभूमीवर दिसत असतात. सबब त्यांच्यासाठी म्हणून हा विवेचनविस्तार हेतुपूर्वक केला आहे. याशिवाय दुसरी असाध्य गोष्ट म्हणजे अशा हौशी नटचांना नाटचशिक्षण देणें आणि मुख्य गोष्ट म्हणजे त्यांनी तें निष्ठेने घेणें, हा विषय तर स्वप्नसृष्टीच्याहि पलीकडचा होऊन बसला आहे. एकंदरींत '**स्त्रियांच्या कामासाठी स्त्रिया**' हा विषय पुरुष नटांनी मराठी रंगभूमीवरील स्त्रीभूमिका अत्युच्च शिखरावर अगोदरच नेऊन ठेवली असल्यामुळे, चालू रंगभूमीच्या उन्नतीला अत्यंत मारक होऊन बसला आहे. स्त्री ही पुरुषाच्या गळ्यांतील धोंड आहे असें पूर्वी म्हणत असत, तें खरें असो वा नसो, आणि आजच्या काळांत ती तशी नसून कदाचित् उलट पुरुष हाच तिच्या गळ्यांतील धोंडा वाटत असला, तरी सद्य:कालीन स्त्री ही **मराठी रंगभूमीच्या गळ्यांतील धोंड** होऊन बसली आहे हें मात्र खरें आहे. तें नाटचनिरीक्षकाला–विशेषत: परीक्षकाला नाकारतां येणार नाही.

ही धोंड दूर करण्याचा एकच एक मार्ग म्हणजे नाटचदृष्टचा 'स्त्रियांच्या कामासाठी स्त्रिया' पाहिजेत या चोखंदळ अपेक्षेप्रमाणें साहित्यदृष्टचा नाटकाची रंगत केवळ हास्यरसाधिष्ठित न राहतां ती शृंगार–वीर –करुणादि रसांपैकी कमींत कमी तीन किंवा दोन रसांनी तरी युक्त असली पाहिजे अशा **रसाळतेचा**

दावा निदान सुविद्य रसिकांनी तरी ठाण मांडून लढविणें हा होय. रंगभूमीच्या उन्नतीआड येणारी तिच्या गळयांतील ही स्त्रीविषयाची धोंड या एका कोलदांडयानें आपोआप बाजूला होणारी आहे. याचा अर्थ नाट्यविषयासाठी स्त्रिया आम्हांला वावडया आहेत असा नाही; तर त्या मेहनती आणि चिकाटीच्या पाहिजेत. **नाटचकला ही सर्व कलांची सम्राज्ञी आहे;** तिचें महत्तमत्व कायम राखण्यासाठी तिचा नाटच-विशेषज्ञ जरी नसला तरी तो नाटचाभ्यासू–नाटचपिपासू तरी पाहिजेच पाहिजे, आणि एवढयाचसाठी हा अनेक रसांच्या रंगतीच्या दाण्याचा लढा होय. हा दावा नाटयरसिकांनी मांडला पाहिजे, विद्वानांनी त्याचा पाठ-पुरावा केला पाहिजे आणि सरकारने तो उचलून धरला पाहिजे. हें सर्व झालें तर मराठी रंगभूमीच्या उन्नतीचा मार्ग दृष्टिपथांत आलाच म्हणून समजावा. आणि मराठी रंगभूमीच्या मोठया भाग्याचें आजच्या घडीचें सौभाग्य चिन्ह म्हणजे आजच्या कांग्रेससरकारचें लक्ष इतर राजकारणी विषयांप्रमाणें या नाटचविषयाकडेहि वेधलें जात आहे हें होय !

**हा काळ म्हणजे दि. १५–८–४७ नंतरचा जवळजवळ एक तपाचा आजचा काळ आहे.**

या आजच्या काळांत व्यावसायिक नाटकमंड-ळयांच्या स्वरूपांत पूर्वीच्या मराठी रंगभूमीचें अल्प दिग्दर्शन म्हणून सुदैवाने दाखवितां येण्यासारखी प्रत्यक्ष स्वरूपांतील एकच एक नाटक मंडळी म्हणजे **श्री. पंडितराव तरटे यांची ' भारत नाटचकला '** नाटक मंडळीच होय. परंतु त्यावरोबरच दुर्दैवाची गोष्ट म्हणजे आजचें कांग्रेस सरकार हौशी नटांना व नाटचसंघांना उत्तेजनार्थ म्हणून बक्षिसें देत आहे, क्वचित नाटचग्रंथांनाहि मदत देत आहे, कांही वयो-वृद्ध नटांनाहि सेवानिवृत्तिवजा मासिक तनखाहि देत आहे; पण काळपाशाशीं झगडत चालू दुर्धर परिस्थि-तीला तोंड देत देत नाटचकलेची प्रामाणिकपणें निष्ठा-पूर्वक सेवा करणाऱ्या या ' भारत नाटचकला ' नाटक मंडळीला केवळ नमुन्यादाखल म्हणून कां होईना पण जुन्या मराठी रंगभूमीचा अवशेष म्हणून जिवंत राहण्यापुरतें अनुदान–वर्षासन–मासिक वेतन देण्याकडे लक्ष देऊं शकत नाही.

हौशी नटांना आणि हौशी नाटचसंघांना उत्तेज-नार्थ म्हणून नाटचस्पर्धांच्या नांवाखाली हजारो रुपयांचा देकार करीत आहे, पण जातिवंत नाटच-कलेच्या प्राणधारणेसाठी त्याचा नव्या पैशाइतका तरी उपयोग होत असेल तर त्या नटेश्वराचीच शपथ ! उलट या देकारांतील प्रत्येक नवा पैसा नाकीं सूत धरलेल्या मराठी रंगभूमीच्या प्राणशोषणासाठी खर्च होत आहे असें मोठया खेदाने म्हणणें भाग पडत आहे.

नाटचग्रंथांनाहि अवदानें अनुदानें सरकारकडून मिळत असल्याच्या ओझरत्या बातम्या मधून मधून काना-वर येतात, पण अद्याप शाकुंतल–मृच्छकटिकाप्रमाणें तर सोडूनच द्या, पण मराठी रंगभूमीच्या अवनत कालांतीलच कां होईना पण मत्स्यगंधा, बेबंदशाही, तुकाराम, शिवसंभव, कृष्णार्जुनयुद्ध, खडाष्टक, उमाजी नाईक किंवा अगदी हास्यरसप्रधान म्युनिसिपालिटी यासारखें एखादें नाटकहि मराठी रंगभूमीच्या परिसरांत अवतीर्ण झाल्याचा अपवादात्मक दाखलाहि कोठे मिळत नाही ! निदानपक्षीं वरील जख्खड जुनाट नाटचतंत्री जरी नाही तरी आधुनिक नवनाटचतंत्री एखादें सर्वमान्य असें गोंडस नाटकलें तरी कोठ दिसावयाचें होतें—पण तेंहि नाही ! सर्वत्र नीरस रसानें आणि निर्जीव भाषेच्या काडयामाडांनी डागडुजी केलेलें, केवळ वायफळ कल्पनांचे **दिवाळींतील प्रदर्शनं** थाटाचे वेगडी किल्ले ! आणि अशा या किल्ल्यांन काँग्रेस सरकार म्हणे प्रथमश्रेणी प्रथमांकाचीं पारितोषि देणार ! अर्थात् वासरांत कोणी तरी लंगडी गा शहाणी ठरणारच ! किंवा गावंढया गावांत गाढवी शिवाय लायक सवाष्ण दुसरी कोणती असणार !

सरकारी वार्षिक स्पर्धांची किंवा मुंबई–पु वगैरे ठिकाणच्या नाटचस्पर्धा किंवा नाटच संमेल प्रसंगींच्या चढाओढी यांची **सध्याची परीक्षापद्ध** सदोष वाटते. कोणीहि उठावें आणि कोणता नाटचप्रयोग करून दाखवावा आणि त्याला गुणा क्रमाने बक्षिस मिळावें, या पद्धतीपेक्षा विविक्षि

नाट्यप्रयोग, नाट्यप्रवेश किंवा स्वगत भाषण किंवा नाट्यवाचन यांच्या एकमेळी परीक्षा रंग-वेषभूषा, सजावट, नटांचे अंगविक्षेप, मुद्राभिनय, कंठाविष्कार इत्यादि नाट्यदृष्ट्या होऊन त्याच्या श्रेणी लागून त्यांतील क्रमांकाप्रमाणे बक्षिसांची वाटणी होणें अवश्य आहे. संपूर्ण नाट्यप्रयोगामध्ये शृंगार-वीर-करुण वगैरे अनेक रसांपैकी कमींत कमी चार किंवा तीन रस तरी अवश्य समाविष्ट असले पाहिजेत आणि जास्तींत जास्त रससमुच्चयानुसार परीक्षांच्या श्रेणी लागणें अवश्य आहे. नाहीतर करुण, वीर, भयानक रौद्र वगैरे धीरगंभीर रसाविष्कारांचें मोजमाप थिल्लर हास्यरसाच्या विदूषकी चाळ्यांच्या हास्यकल्लोळावर लागून या अशा **गुणघातकी स्पर्धा या नाट्यकलेचे कत्तलखाने ठरतील** ! सांघिक परितोषकाप्रमाणे वैयक्तिक बक्षिसांची प्रथा ही सुद्धा नाट्यकलोत्तेजकच ठरणारी आहे. नाट्यप्रयोगाला किंवा कोणत्याहि नाट्याविष्काराला वेळेचें बंधन नसावें. असलें बंधन हें कलाघातक असतें. परीक्षकांची निवड त्यांच्या पदवीपरीक्षेवर न ठरवितां ती त्यांच्या नाट्यज्ञानावर केली पाहिजे. विशेषतः अंगविक्षेप, मुद्राभिनय वगैरे उपरिनिर्दिष्ट गुणांचें केवळ सामान्य ज्ञानच नसून त्यांतील मर्मस्थानें परीक्षकाला अवगत असणें अवश्य आहे. केवळ गुणग्राहकता हा गुण कमी अधिक प्रमाणांत सर्वत्रच सापडणारा आहे. त्यापेक्षा जास्त कस परीक्षकाच्या अंगीं असणें अवश्य आहे. विद्यालयांतील किंवा महाविद्यालयांतील स्नेहसंमेलन-प्रसंगीं किंवा एखाद्या भगिनीमंडळाच्या वार्षिक मेळाव्याचे प्रसंगीं एखाद्या नीरस संवादकथेचें किंवा एखाद्या हास्यरसोत्फुल्ल नाटिकेचें विद्यार्थी-विद्यार्थिनींमध्ये किंवा बाल-प्रौढ स्त्रीवर्गामध्ये प्रासंगिक नाट्यदिग्दर्शन(?) करणें ही नाट्यपरीक्षकाची कसोटी ठरूं शकत नाही. या नाट्यपरीक्षकाला वरील यथातथ्य नाट्यज्ञानावरोबर नाट्यसाहित्याचेंहि नेटकें ज्ञान असणें अवश्य समजलें पाहिजे. केवळ पदवी परीक्षा आणि तिच्या दाखल्यावर होणारी अध्यापक-प्राध्यापकाची नेमणूक ही या नाट्यविषयांत निरुपयोगी ठरणारी असते. अस्तु !

इतका हा विषयविस्तार करण्याचें कारण म्हणजे वरीलप्रमाणें परीक्षकांची सदोष निवड होणें अर्थात् अजाणतेपणानेच पण क्वचित् शक्य आहे; आणि आम्हांला असलेल्या किंवा मिळालेल्या माहिती-प्रमाणे नाट्यविषयक ज्ञान तर सोडूनच द्या, पण पदवी-परीक्षांतर्गत साहित्यविषयक ज्ञानापैकी अगदी सामान्य ज्ञान म्हणजे शापसंभ्रम, वीरतनय, विक्रमोर्वशीय, संशयकल्लोळ, गुणोत्कर्ष अशांसारख्या सुप्रसिद्ध नाटकांचे लेखक कोण याचेंहि ठोकळ ज्ञान नसणारे परीक्षक चालू नाट्यस्पर्धांमध्येंहि नेमले गेले असावेत अशी आम्हांला रास्त शंका आहे. आणि ती खोटी ठरल्यास आम्हाला त्यांत आनंदच वाटणार आहे. असो.

एतद्विषयक दुसरा एक लक्ष्यविषय म्हणजे रंग-मंदिराचा—नाटकगृहाचा होय. रंगभूमीला नाटकगृह पाहिजे यावद्दल वाद नाही; पण सद्यःकालीं त्या विषयाला किती महत्त्व द्यावयाचें हा प्रथम विचाराचा प्रश्न आहे. मराठी रंगभूमि ही आज मृत्युशय्येवर पडलेली असून ती आता ईश्वराधीन अवस्थेंत आहे ही गोष्ट वर स्पष्ट केलीच आहे. अशा वेळीं तिला प्रथम प्राणवायु देण्यासाठी तडफड करावयाची की तिच्या स्थावर मिळकतीच्या पडझड दुरुस्तीसाठी घडपड करावयाची, हा प्रश्न सोडविला पाहिजे. अर्थात् प्राणवायूच्या प्रयत्नांत आपण असलें पाहिजे हें त्याचें उत्तर स्पष्ट आहे. मराठी रंगभूमीचाच नव्हे तर कोणत्याहि **रंगभूमीचा शाश्वत लौकिक** तिच्या भव्य वैभवशाली रंग-मंदिरांत नसून तिच्या नाट्यकलानिष्ठ नाट्यसाहित्यांत—नाट्यकलापूर्ण नाटकांत आहे आणि कालिदास-भवभूति-शेक्सपियर हीं त्याचीं मूर्तिमंत उदाहरणें आहेत. स्तव आजच्या घटकेला मरत्या मराठी रंगभूमीच्या अंगांत प्राण आणण्यासाठी रसाळ आणि नाट्यकलासंपन्न अशा तेजस्वी नाटकांची निर्मिति प्रथम होणें अत्यंत अवश्य आहे, तरच ती थोडीबहुत खरी हालचाल करूं लागून हळूहळू आपलें पूर्व श्रेष्ठ पद गाठूं शकेल; पण आज मात्र त्या आशेला जागा नाही हें वरील विवेचनावरून स्पष्ट होत आहे. उलटपक्षीं अत्यंत नैराश्याची गोष्ट म्हणजे

आजची नाट्यनिर्मिति केवळ नाट्यकलाहीनच होत चालली नसून ती कलादुष्ट आणि त्याच्या भरीला भर म्हणून ती संस्कृतिभ्रष्टहि होत आहे! इतकेंच नव्हे तर त्यांतच तिचें तरुण पिढीकडून अभिनंदनीय कौतुकहि होत आहे! मराठी रंगभूमीच्या महाराष्ट्र समाजांतील एक आई आणि तिची मुलगी ही एकाच फटिंगावर फिदा असल्याचें संस्कृतिनष्ट आणि संतापजनक नाट्यचित्र एका नवोदित नाट्यलेखकाने आपल्या एका नाटिकेंत रेखाटलें असून त्याच्या पुरवणी समाधानार्थ म्हणून त्यामध्ये सनातनी ब्राह्मणवर्गाकडून मांसाहार होत असल्याचेंहि एका पात्रामार्फत मोठ्या डौलाने ध्वनित केलें आहे! आणि त्या भ्रष्ट नाटिकेला विदर्भांतील सुविद्य विदुषी म्हणून गाजलेल्या–गाजविल्या जाणाऱ्या एका महाभगिनीनें मोठ्या समरसतेने एक लहानशी रसाळ आणि लडिवाळ प्रस्तावनाहि लिहिली आहे! **मराठी रंगभूमिची केवढी घोर अवनति ही!**

भारतीय कुलीनत्वाची अशी विटंबना करणारें तें चटोर नाट्यचित्र म्हणजे **श्री. पु. ल. देशपांडेकृत 'अंमलदार' नाटिका होय.**

या लेखाची सुरवात करतांना आमच्या **विदर्भाचा** महाकवि भवभूति याच्या नांवाचा आम्ही केलेला उल्लेख आम्हाला किती सौभाग्याचा वाटला! पण त्याच लेखाचा शेवट करतांना असल्या अभद्र–अश्लाघ्य भूमिकेचा नामोच्चार करणें आम्हांला भाग पडत आहे ही किती दुर्भाग्याची गोष्ट आहे!

विदर्भ–महाविदर्भ–अखिल महाराष्ट्रांतील स्त्री-समाजाचें हें अभद्र कृष्णलांछन कोणत्या शुभकालीं आणि कोणत्या महाभगिनीच्या वरदहस्ताने पुसलें जाणार आहे? ती घटनाहि मराठी रंगभूमीच्या भावी अदृष्टाप्रमाणे दैवाधीनच आहे—असेंच म्हणणें भाग आहे!

हे महाराष्ट्र रंगभूमे, तुझें उन्नत वा अवनत भवितव्य आज तुझ्या हातीं नाही, आमच्या हातीं नाही, प्रत्यक्ष परमेश्वराच्या–नटेश्वराच्याहि हातीं नाही, तें आजच्या तरुण पिढीच्या हातीं आहे; कारण आजच्या कालाची तीच चालक–पालक आणि मालक आहे! आणि आपल्या बापजाद्यांच्या पूर्वापार लौकिकाची चाड स्वतःला असल्याचा धडा तिच्यापुढील पिढीला घालून देण्याचें कामहि त्या पिढीचेंच आहे!

---

# विदर्भातील एक प्राचीन नाटयकेंद्र

प्रा. भ. प्र. मोहरीर, अमरावती

मराठी नाटयवाङ्मयाच्या इतिहासाची बरीचशी माहिती संशोधनपूर्वक प्रकाशांत आलेली आहे. नागपूरचे विख्यात नाटयव्यासंगी प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी लिहिलेल्या मराठी नाटयवाङ्मयाच्या व मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत बरीचशी माहिती साक्षेपाने देण्यांत आलेली आहे. नाटयवाङ्मयाच्या अभिवृद्धीच्या इतिहासांत विदर्भाचा वाटा मोठा आहे. विदर्भांत एलिचपूर व वाशीम हीं दोन मोठीं नाटय-केंद्रें होतीं. फार पूर्वी एलिचपूर व वाशीम या दोन्ही पूर्वीच्या राजधानीच्या गावीं नाटयप्रयोगांचा सोहळा अमाप उत्साहाने साजरा होत असे. अलीकडेहि एलिचपूर येथील उत्साही नाटयप्रेमी व्यक्तींची नाटय-प्रयोगाची हौस नाटयप्रयोगांच्या रूपाने प्रगट होतांना दिसते. प्रा. बनहट्टी यांनी दिलेली एलिचपूर नाटय-केंद्राची माहिती त्रोटक आहे.

प्रा. बनहट्टी यांच्या रंगभूमीच्या इतिहासांत मराठी रंगभूमीचा आरंभ केव्हापासून झाला या-विषयी बरीच संशोधनपूर्ण चर्चा आलेली आहे. परंतु एलिचपूरच्या मराठी नाटयप्रयोगांचा काळ जुना म्हणजे किती समजावा याविषयी त्यांनी रास्त शंका उपस्थित केलेली आहे. सांगलीच्या श्रीमंत चिंतामण-राव पटवर्धनांच्या प्रोत्साहनापासून स्फूर्ति घेऊन त्यांचे आश्रित असलेल्या विष्णुदास भावे यांनी १८४३ मध्ये 'सीतास्वयंवर' या पहिल्या मराठी नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला. 'राष्ट्रीय करमणुकीच्या उज्ज्वल-नाची' मुहूर्तमेढ विष्णुदास भावे यांनी रोविली हें आता सर्वमान्य झालें आहे. एलिचपूर येथील रंगभूमि १८४३ पूर्वी अस्तित्वांत होती का, याविषयी खात्री-लायक पुरावा नाही हें खरें आहे. पण १८६०–१८८० च्या काळांत मराठी रंगभूमीचा एलिचपूर येथे प्रसार चांगलाच होता यावद्दल लेखी नाटयहस्तलिखितां-वरून बराच पुरावा सादर करतां येऊं शकेल. पौराणिक नाटकें ग्रंथनिविष्ट स्वरूपांत प्रसिद्ध होतांना अनेक नाटकें हस्तलिखित व अप्रसिद्ध स्वरूपांत आढळून येतात. या प्रकारचीं पौराणिक कथाभागांवर आधारलेलीं पण प्रयोगसुलभ नाटकें या कालखंडांत एलिचपूर येथे लिहिण्यांत आलेलीं आहेत. प्रा. बनहट्टी यांनी एलिचपूर येथील नाटयवाङ्मयाच्या व प्रयोगाच्या उगमाविषयीची अधिक माहिती चिकित्सा-पूर्वक उपलब्ध झाली पाहिजे व या दिशेने थोडेंफार संशोधन झालें पाहिजे अशीहि विचारसरणी मांडली आहे.

विदर्भातील या पुरातन नाटयकेंद्राचा इतिहास विश्वसनीय स्वरूपांत प्रसिद्ध झाल्यास मराठी रंगभू-मीच्या सर्वांगीण अध्ययना तो उपकारकच होईल. एलिचपूर येथे तीन प्रमुख नाटयसंस्था होत्या. त्या आजहि थोड्याफार टिकून आहेत. बावनएक्का, बाविशी व छत्तिशी या त्या तीन नाटकमंडळ्या होत. हीं नांवें या नाटकमंडळ्यांत असलेल्या सदस्यांच्या संख्यांवरून देण्यांत आलेलीं आहेत. एलिचपूर येथील कांही धनिक व नाटयप्रेमी लोकांच्या व गावांतील जनतेच्या आश्रयावर ह्या नाटकमंडळ्या अस्तित्वांत होत्या. एलिचपूरचे श्रीमंत देशमुख, श्रीमंत देशपांडे (अण्णासाहेब), श्रीमंत पांगारकर या धनिक-वर्गाचा या नाटयमंडळ्यांना पाठिंबा असे. एलिचपूर येथील एक जुने नाटककार कै. लक्ष्मण गोपाळ शिरोळे यांचीं कितीतरी हस्तलिखित नाटकें आजहि उपलब्ध आहेत. विष्णुदास भावे यांच्या पूर्वी मराठी रंगभूमि

एलिचपूर येथे अस्तित्वांत होती हा दावा अमान्य केला तरी १८६० ते १८८० या काळांतील इतर समकालीन नाटककारांच्या व नाटचमंडळचांच्या इतिहासांत एलिचपूर येथील मराठी रंगभूमीची वूज घेतली गेली पाहिजे. 'श्रीकृष्णलीला', 'गोपीचंद', 'सुभद्राहरण', 'मदालसा' या नाटकांच्या घर्तीचींच हीं हस्तलिखित नाटकें आहेत. भाषेच्या व वाङ्मयाच्या ठेवणींत आढळून येणारें वैधर्म्य हें अभ्यासोपयोगी आहे. म्हणून या अप्रसिद्ध हस्तलिखित नाटकांची योग्य ती माहिती प्रसिद्ध झाल्यास मराठी रंगभूमीची वैदर्भीय सेवा कशी करीत तें कळेल. बावनएक्का, बाविशीं, छत्तिशी या नाटकमंडळचा अद्याप आहेत. त्या मोडकळीला आलेल्या आहेत. हीं केवळ नाटचप्रयोगाकरितां बांधलीं गेलेलीं जुनीं नाटचगृहें आहेत. त्यांची रचना अत्यंत भव्य व आदर्श स्वरूपाची आहे. आधुनिक नाटचकलेचा विकास होत असतांना जुन्या नाटचकलेचा प्रयोग आदर्श रूपानें रंगभूमीवर होण्याकरितां आदर्श नाटचगृहें कशीं होतीं, हें पाहण्यासाठी तरी एलिचपूर येथील बावनएक्का हें थिएटर अवश्य बघण्यासारखें आहे.

विदर्भातील एका जुन्या व नामवंत नाटच-केंद्राची ओळख व्हावी म्हणूनच हें लिहिलें. यासंबंधी अधिक माहिती प्रकाशांत आल्यास नाटचेतिहासाला अत्यंत पोषक होईल असें वाटतें.

---

# रंगदेवतेच्या मंदिरांत स्त्री

श्रीमती शकुन्तला दिवाणजी, अमरावती

## "प्रणतभाव रसवरा, अर्धनारी नटेश्वरा..."

रसिकश्रेष्ठ अर्धनारीनटेश्वर, कलावंतांच्या विशुद्ध अशा कलाप्रदानानं संतुष्ट होतो, प्रसन्न होतो. पुरुषांची साधना आणि स्त्रियांची शक्ति या सहजरम्य संगमानं ही नयनमनोहर, चेतोहारी आणि अमर सुगंधानं परिपूर्ण अशी कलाञ्जलि समर्पण केल्यावर नटेश्वर, आपला कृपाप्रसाद भक्तांना प्रसन्न-भावानं देईल हें निश्चितच.

आज रंगभूमीच्या उत्कर्षाची मनीषा धरणाऱ्या कलावंताच्या श्रेयाची पराकाष्ठा कसोटीला लागणार आहे. त्यांतच समान हक्काच्या प्रेयासाठी झटणारीं रमणीमनं श्रेयस्कर कर्तव्याची वंचना करणार नाहीत ही दृढ भावना आज प्रत्ययाला येणं अपरिहार्य आहे. त्याकरितांच आज स्त्रियांना रंगदेवतेला प्रसन्न करून घ्यायला, रंगभूमीबाबत जनतेच्या सद्भावना निर्माण करायला, कोणती जबाबदारी उचलावी लागणार आहे, ह्यांचा थोडासा अंतर्मुख होऊन विचार करणं महत्वाचं कार्य आहे.

"ललिते कलाविधौ" निष्णात असलेली गृहिणी आज पुढे यायला हवी. बाहेरचीं क्षेत्रं, घराबाहेरील सामाजिक कर्तव्यें हीं पुरुषांच्या मालकीचीं, त्यांचा स्त्रियांना किंचिन्मात्र संपर्क नको हें विधान आजच्या काळाला सर्वथैव अमान्य आहे.

गोड रुणझुण अर्थध्वनीनं ऐकणाऱ्यांच्या कानास आल्हादित करणारी, गणेशाच्या चरणांतील हीं पैजणं, हीं दृश्यकाव्यं आणि ती कला स्त्रियांना पूर्णतया वर्ज्य असावी असं तत्वचिंतक विवेकानंदानी तात्त्विक भूमिकेवरून विधान केलेलं आहे. ह्यांतील सत्यशोध करूं गेल्यास हेंच ध्यानांत येतं की स्वामींची ही तात्त्विक भूमिका स्त्रियांच्यासंबंधी असलेल्या उदात्त आणि विशुद्ध मूल्यांवर अधिष्ठित होती. त्यांना सत्यं शिवं सुंदरम्चं साकार स्वरूप स्त्रियांमध्ये सापडे आणि त्याजबरोबर ह्या स्वरूपाला चिरा न पडो ही त्यांची सद्भावना होती.

ह्या सद्भावनेला मुळी सुद्धा धक्का न पोचवतां काळाला अनुरूप अशी बदलती भूमिका स्त्रियांना सहज रीत्या घेतां येईल. समाजांतील सत्याचा आग्रह, असत्याचें निर्मूलन चिरंतन मूल्यांचा पदोपदीं आविष्कार हा मनोहारी स्वरूपांत सदोदित जनतेच्या पुढे आणण्यास नाटचकलेवाचून दुसरें प्रभावी साधन नाही. ही साधना कलोपासनेशिवाय अशक्य आहे, आणि कलोपासनेंत स्त्रियांना स्त्रीस्वरूप रंगदेवता सहज रीत्या प्रसन्न करून घेतां येईल.

त्रिमूर्तीच्या संगमानं पूर्णावतारी दत्तात्रेयाचं दर्शन होतं, तसंच ह्या स्त्रियांच्या त्रिविध पद्धतीच्या कलोपासनेनं रंगदेवतेच्या संपूर्ण स्वरूपाचं दर्शन होईलच होईल. स्त्रियांनी रंगभूमीची सेवा करायला पुढे यायला हवं. आपल्या समाजाची अजूनहि हीच समजूत आहे की नाटचकला ही प्रतिष्ठित भावनांना धक्के देते, समाजांतील प्रतिष्ठेची पातळी खाली घसरवते. दुसऱ्यांच्या सुकन्यांची रंगभूमीवर येणारीं पावलं आम्ही कौतुकानं बघतो पण त्यांत जिव्हाळा, आपलेपणा नसतो. म्हणून आपल्या घरांतील स्त्रियांचीं, सुकन्यांचीं हीं पावलं असावींत, त्यांच्या पावलांच्या पैंजणाच्या ठेक्यावर चाललेलं भावनृत्य आपण तितक्याच रसिक मनानं स्वागतार्ह ठरवावं हें पसंत नाही.

ह्या प्रतिष्ठितपणाच्या कल्पना, समजुती ह्या साऱ्यांचं माहेरघर म्हणजे स्त्रिया. ह्या गोष्टीचा श्रीगणेशा स्त्रियांनी रेखाटलेला असतो. समाज-पुरुषाच्या प्रगतीला सांस्कृतिक भावभावना, मूल्यें पुष्ट करायला स्त्रियांनी हा कोता, समाजाला अडथळा आणणारा दृष्टिकोन चिरडून टाकायला हवा, आपल्या संकुचित मनांतून त्याचं उत्थान झाल्याशिवाय पुढील प्रगतीला उज्ज्वल तेजोमय मार्ग आढळणं अशक्य आहे. एकदा हा दृष्टिकोन बाजूला झाला, नेत्रबिंदू निघतांच नवीन दृष्टि येणाऱ्या व्यक्तीप्रमाणे स्त्रियांना आगळीच दृष्टि लाभेल आणि त्या रंगभूमीच्या आणि अनुषंगानं समाजाच्या हिताकरितां प्रवृत्त होतीलच होतील. अशा कार्यप्रवृत्त नवीन उत्साहाचं पाणी लाभलेल्या तरुण मनाच्या स्त्रियांनी गोंधळांत न राहतां चटकन् समाजाला पुढे नेणारा आणि रंगदेवतेचं ऋण फेडणारा असा प्रभावी मार्ग अनुसरायला हवा. तो कोणता असावा यासंबंधी थोडासा विचार, या रमणीमनांच्या सुप्त विचारांना चालना देणारा विचार मांडण्याचा थोडासा प्रयत्न आहे.

स्त्री ही जात्याच अभिनयकुशल. सुप्त कला-गुणांचा आविष्कार रम्यभावानं रंगदेवतेपुढं घडविणं हें आमचं महत्वाचं कर्तव्य आहे. रत्नपारखी वेचून रत्नाचं पाणी अजमावतो. अशा अभिनयकुशल मुलींना पुढे आणणं, त्यांच्या ओबडधोबड कलागुणांना पैलु पाडून त्या रसिकांना दिपवून सोडण्याचा प्रयत्न करतील अशा कलापौर्णिमेचा साक्षात्कार घडविणं हें कार्य कार्योत्सुक स्त्रियांनी हातांत घ्यायला हवं. ह्या अभिनयकुशल भगिनींना एकत्र आणून रंगभूमीच्या भव्य आणि दिव्य स्वरूपाचं प्रत्यक्ष दर्शन घडविणं ही संयोजनकुशलता आज स्त्रीवर्गानं अंगीकारणं हितावह ठरेल. ह्या कलागुणांच्या साधनांनी समाजांतील अमर स्थायीभावाचं दर्शन घडवितां येईल ही जाणीव निर्माण होणें किती अगत्याचं आहे हें लक्षांत येईल.

अभिनयदर्शन ह्यानंच केवळ संस्कृतीची, नाटच-कलेची जोपासना होईल हें अंशतः खरं असलं तरी अन्य साधनं तितकींच महत्त्वाचीं आहेत हें विचारान्तीं पटेल. आज मोठ्या खेदानं म्हणावं लागतं की नाटच-कलामंडळांत नाटचमंदिरांत प्रत्यक्ष अभिनयाकरितां संच नाहीत. केवळ तात्पुरतीं कामं भागविणारी मंडळी नाटकांत भाग घेतला की आपली सेवा रंगदेवतेला पावली ही समजूत करून घेतात. पण ही कोती समजूत टाकायला हवी.

आज संस्थांना चिरस्थायी आणि एकसंघी स्वरूप यायला संघटनेची आवश्यकता आहे. पडद्यामागोल कामच अंतीं अतिशय महत्त्वाचं ठरेल. संस्थांतून अशा प्रत्यक्ष कार्य करणाऱ्या स्त्रिया आज हव्या आहेत. अभिनयनिपुणांना एकत्र आणणं, त्यांच्या कलागुणांची अभिव्यक्ति ही अखंड स्वरूपानं रसिकांना घडविणं हें पडद्यामागील कंटाळवाणं, रूक्ष, परन्तु तितकंच जबाब-दारीचं कार्य हातीं घ्यायला स्त्रियाच हव्यात. आणि स्त्रियांना ही महत्त्वाची भूमिका साधल्यास अनेक गुणी कलावंत भगिनी उत्साहानं येऊन मिळतील. पडद्या-आडील सूत्रधाराची भूमिका खऱ्या अंशीं पार पाडण्याचं स्त्रियांनी ठरवलं तर भगिनींचा उत्साह वाढेल अन् त्या रंगभूमि गाजवून सोडतील. परन्तु ह्या जबाबदार स्त्रियांना नाटचविषयाचा, संस्कृतादि नाटच-वाङ्मयाचा अभ्यास करायला हवा. अभ्यासु वृत्ति अंगीं आल्यावर समाजांतील नाटचविश्वांत आत्मविश्वासानं त्या पदार्पण करतील. आणि त्या आपल्या बरोबर अनेक स्त्रियांचीं पावलं रंगदेवतेच्या रंगमंदिराचं वैभव वर्धिष्णु वृत्तीनं अजमावतील.

पुरुष आणि स्त्री हा भेदभाव रंगमंदिराच्या दालनांत सर्वथैव अमान्य आहे. हा भेद न करतां नाटचसंस्थांतून कलोपासक या एका नांवानं मेळावा जमल्यास या एकसंधी वृत्तीला अशक्य तें काय आहे? अभिनयकुशल स्त्रिया, अभ्यासुवृत्तीच्या रसिक स्त्रिया एकत्र आल्यावर सामाजिक समस्या, स्त्रियांचे प्रश्न आणि चिरंतन मूल्यांचं समयोचित दर्शन घडविणं ही स्त्रियांतील सुप्त भावना प्रकट रूप धारण करील.

आज स्त्री नाटककारांचा अभ्यास करायला फार थोडी माहिती मिळेल. स्त्री नाटककार आज

अनुक्रमणिका

फार कमी आहेत. ह्याचं कारण स्त्रियांमध्ये रंगदेवतेचं ऋण आपणालाहि फेडायचं आहे, ही भावना स्पर्शली आहे, जाणवली नाही. परन्तु स्त्रियाच संसारांतील अडीअडचणींचं, आशाआकांक्षांच अधिक सहृदयतेनं प्रकटीकरण साधूं शकतील, आणि त्यांतील मूळ गाभा त्यांनाच अधिक लवकर हाताळतां येईल. अभ्यासानं ह्या गोष्टी सहज शक्य आहेत. ह्या स्वरूपांत स्त्री-नाटककार कलोपासना करूं शकतील.

आज स्त्रियांना पुढे यायला सवड आहे, वाव आहे. आजची समाजाची विस्कटलेली घडी पुनः ठाकठीक करणं, नवीन विचारांच्या प्रवाहांत कौटुंबिक सुखाला धक्के बसत आहेत ते नाहीसे करून जीवन-प्रवाहाला योग्य वळण देणं, हे स्त्रीनाटककारांच्या पुढे महत्त्वाचे विषय आहेत. समान हक्काच्या भरांत अंगीं येत चाललेलीं असत् मूल्यें, विकृत भावना, वेडगळ कल्पना या आणि त्यामुळं बिघडूं लागलेल्या समाजाला मार्गदर्शन करणं हे स्त्री नाटककाराच्या पुढे नवस्वरूपांत मांडायला विचार आहेत. आणि नाट्यवाङ्मयद्वारा हा परिचय स्त्रियांनीच करून दिल्यास तो समाजाला तारणार आहे.

तदनंतरच कलास्वरूप स्त्री, कलेच्या माध्यमांतून कलामंदिर गाठून रंगदेवतेच्या भव्य दिव्य सभागृहांत निश्चित आणि चिरस्थायी स्वरूपाचं स्थान पटकावील.

---



अनुक्रमणिका

# नाटयक्षेत्राला नागपूरची देणगी

**दे. गो. लांडगे**

नागपूर हें राजधानीचें शहर. तेव्हा येथे रसिक लोक असणारच. सर्वच कांही तत्त्वज्ञ किंवा परमार्थी नव्हते. परंतु आमच्या समाजाची ठेवणच अशी की, चतुर्विध पुरुषार्थ तर डोळयासमोर असावयाचेच, परंतु त्यांतील शेवटल्या पायरीकडे शक्यतों लक्ष केंद्रित असे व त्याला अनुसरून त्याच्या आधीच्या तीन पायऱ्या ओलांडावयाच्या असत. या नियमास अनुसरून हरिकथेच्या रूपाने लोकांची गायन व कथाकादंबरीची तहान भागविण्यांत येई. ज्यांना तेवढेहि प्राथमिक स्वरूपाचे संस्कार नव्हते ते आपली तहान दंढारीने भागवीत. या बाजूला तमाशे नव्हते. असलाच तर एखादा नाच्या पोर असावयाचा. तो खालच्या थरांतील लोकांचें रंजन करावयाचा. तेव्हा वरच्या थराची रसिकता नागपूरचे कै. दादाजी साधू वगैरेसारखे कथाकार भागवीत व त्यांच्या कथेसाठी लोकांचे थवेचे थवे लोटत. नागपूर सोडून मध्यप्रदेशांतील इतर मराठी जिल्ह्यांत सांस्कृतिक जीवन फार विकसित झालें नव्हतें. बालाघाट तर अर्धहिंदीच होता. भंडारा हें जिल्ह्याचें ठिकाण खरें, परंतु त्याची पातळी फारशी उंच नव्हती. वर्धा हें वर्धा म्हणूनहि प्रसिद्ध नव्हतें. त्याला पालकवाडी म्हणत. चंद्रपूर हें पुराणमतवादी. तेव्हा तेथे नवीन युगाची छाया पडावयास वेळ लागला. अर्थात् राहतां राहिलें नागपूर. तेव्हा नागपूरच्या मापावरून कोणतीहि सदभिरुचि मोजणें क्रमप्राप्त आहे, हें कोणासहि पटेल.

नागपुरांत साधारणतः आधुनिक सामान्य शिक्षणास १८७० इ. पासून सुरुवात झाली, असें म्हटल्यास हरकत नाही. परंतु पहिलीं दहा वर्षे गेल्या-वर, कांही वर्षे ज्यांत विचारवंताची शक्ति खर्च होत होती, ती म्हणजे आगरकरी सामाजिक सुधारणा. पुण्यामुंबईकडची मंडळी इकडे आली व दोन विचार-प्रवाह आपल्याबरोबर घेऊन आली. एक राजकीय व दुसरा सामाजिक. येथील ऐतिहासिक पार्श्वभूमीमुळे राजकीय विचार दृढमूल होत गेले, परंतु सामाजिक सुधारणेचें मात्र येथील लोकांना वावडें असे. १८८० पासून नाटकें व रंगभूमि असें कांही असतें हें लोकांच्या लक्षांत आलें. तत्पूर्वी नर्तकीचे नाच, वझीरखांचें गायन व तदनंतर बापूजी जोशी यांची गाण्याची बैठक एवढ्यांचेंच लोकांना विशेष आकर्षण होतें. परंतु पुढे वाशीमकर नाटकमंडळी, शाहूनगरवासी व किर्लोस्कर नाटक मंडळी या इकडे येऊं लागल्या. वाशीमकर नाटकमंडळीचे मुख्य मालक हे वाशीमच्याच एका जुन्या मठाचे मालक होते व या मंडळचांनी रामराज्य-वियोग, सीतास्वयंवर, संगीत सौभद्र इत्यादि नाटकें करणें सुरू केलें. ग्रंथकार या नात्याने कै. विष्णु मोरेश्वर महाजनी हे वऱ्हाडांतले पहिले नाटयलेखक. परंतु त्यांनी शेक्सपीयरच्याच नाटकांचीं भाषांतरें केलीं. त्यांच्यांत या बाबतींत स्वतंत्र प्रतिभा अशी थोडी व तो काळहि तसाच होता. कै. बाळशास्त्री वाशीमकर स्वतः नाटकें लिहीत व करीतहि. कांही झालें तरी या सर्व मंडळींचीं नाटकें नागपुरास गाजत. तीं इतकीं की प्रेक्षकांत पाहण्याची अहमहमिका उत्पन्न होऊन कधी कधी प्रेक्षकांत गर्दीमुळे भांडणें होत. तशी नागपूरची मंडळी आखाडबाज व घरीं खाण्यापिण्याची समृद्धि असल्यामुळे त्यांच्यांत रगहि अधिक असे ! प्रेक्षकांत सुशिक्षितांचाच भरणा अधिक असला तरी त्यांच्यामागे तालीमबाजीची पार्श्वभूमि असल्याकारणाने क्वचित ते मारामारीवर येत. बर्डी व शहर असे दोन तट पडत. बर्डीचें पुढारीपण पारघी मंडळींकडे असे.

हा झाला त्यांतला एक प्रकार. दुसरा प्रकार असा की, कांही सौम्य स्वभावाच्या पण रसिक आणि सुखवस्तु मंडळीला वाटलें की, काय बाहेरच्याच मंडळींत लेखन व अभिनयकौशल्य आहे व असलें तरी ती मंडळी वर्षभर नागपुरांत मुक्काम ठोकूं शकत नाही. तेव्हा आपलेंहि स्थानिक सामर्थ्य दाखवावें! दुसरी भूमिका अशी की, राजकीय चळवळ सर्वांसच झेपण्यासारखी नव्हती; परंतु कांही करून तर दाखविलें पाहिजे हें एक व दुसरें तथाकथित आत्मविकासाची संधिहि वाया जाऊं देतां कामा नये. म्हणूनहि स्थानिक बुद्धि पुढे सरसावली. अर्थात् कोणतीहि संघटित कार्यें 'तंडुल प्रस्थमूला?' असणार. त्यांतल्या त्यांत काळीकरांचा काळहि समृद्धीचा व त्यांच्याभोवतीं सुशिक्षितांचेंहि एक मंडळ होतें. त्या वेळीं कै. श्रीमंत बाळासाहेब काळीकर हे आपली मुन्सफीची नोकरी सोडून परत आले होते. त्यामुळे त्यांना फुरसद होती व शिक्षण तर होतेंच होतें. त्यांना कै. विनायकराव षडांगुळे सारखे सनातनी विचारांचे लेखकहि लाभले. त्यांनी नलदमयन्ती आख्यान हा आपल्या नाटचलेखनाचा विषय निवडला व नाटक लिहिलें. गाणारांचा व वजवय्यांचा संच भोवती होताच. त्यांच्यापैकी कांहींना थोडे स्त्रीपुरुषांचे झगझगीत कपडे चढविले की पुरे. कै. मारोतराव डॉक्टर (वर्धा) वंजारी, नारायणराव संगीत, श्री. शंकरराव बापट, बाळाजीपंत वेलखोडे प्रभृति मंडळी एकत्रित झाली व ती नाटकें करूं लागली. त्यांनाच प्रतिस्पर्धी पण जरा कांही वर्षांनी पुढे अशी दुसरी मंडळी असे. त्यांचें पुढारीपण कै. पंढरीनाथशास्त्री घाटे प्रभृति तरुणांकडे असे. व्युत्पत्तीची सामग्री शास्त्रीबुवांजवळ पुरेशी होती. तिला त्यांच्या रसिकतेची जोड मिळाली. किंबहुना तिची मर्यादाहि त्यांनी इतकी उल्लंघिली होती की, साधारण प्रतिष्ठित कुटुंबाची मंडळी त्यांच्या वाऱ्यास उभी राहत नसे. यांत त्यांचा वैयक्तिक दोष मोठा घवघवीत होता असें नव्हे. परंतु ज्या पार्श्वभूमीमरून त्यांच्याकडे पाहण्याची लोकांची दृष्टि असे, तिजवरून त्यांचें व्यक्तित्व थिल्लर वाटत असे. त्यांचे वडील संस्कृताचे सुविख्यात पंडित होते व त्यांचे शिष्यहि मोठमोठे पदवीधर असत. तेव्हा अशांचे हे चिरंजीव नाटकासारख्या सामान्य पण रंगेल व्यवसायांत दंग झालेले पाहून लोकांस त्यांचेविषयी प्रेम न वाटतां किळस येत असे. शिवाय कै. नारायण पेंटरसारखे व हार्मोनियमचे तज्ज्ञ तंत्रज्ञ म्हणून प्रसिद्ध असलेले पण वहकलेले तरुण कै. मुरलीधर मुळे यांचीहि या मंडळीस सहानुभूति असल्याकारणाने कै. पंढरीनाथ शास्त्र्यांनी नाटकें लिहिलीं, करविलीं, सर्व कांही केलें; परंतु त्यांना समाजांत प्रतिष्ठा मिळाली नाही. येथे एक नमूद करावेंसें वाटतें की नागपुरांत प्रथमतः पेटी ही वस्तु १८९६-९७ त आली. तत्पूर्वी रामटेकास समाधी असलेले उत्कृष्ट गायक ब्रह्मचारीबुवा तंबोऱ्याच्या भरवशावर नाटकें करीत.

त्या वेळीं कॉलेजांचीं संमेलनें होत. हायस्कूलचीं त्या मानाने कमी होत. कॉलेजच्या संमेलनांत विद्यार्थ्यांचा ओढा शेक्सपीअरचीं नाटकें करण्याकडे असे. तेव्हा हिस्लॉप व मॉरिस हीं दोन महत्त्वाचीं कॉलेजें असत. विज्ञान महाविद्यालयांत मंडळी थोडी असे. ही स्थिति अगदी १९३४ पर्यंत होती. नागपूर युनिव्हर्सिटी झाल्यावर मनू बदलला. हिस्लॉप कॉलेजांत कै. गोपाळराव देव, कै. श्रीरामपंत वैद्य, उमरावतीचे भाऊसाहेब दुराणी, डॉ. नियोगी, कै. श्रीयुत देवधर ही मंडळी कामें करीत. १९१० मध्ये सिनेमा आला पण तो बोलका नव्हता. त्यामुळें रंगभूमीचें फारसें बिघडलें नाही. तेव्हा या काळांत दे. भ. कै. नारायणराव वैद्य, कै. डॉ. ल. वा. परांजपे, कै. बंडूनाना पळणीटकर, कै. पुरुषोत्तमराव गोडबोले मंडळी महाल अम्याटूर क्लब या नांवाने पुढे आली. १९१५ मध्ये श्री. दादीबाई देशमुख हिंदु मुलींची शाळा स्थापन झाली. त्यापूर्वीच ही मंडळी नाटकें करूं लागली होती. शिवाय यांच्यांत देशभक्तीचीहि भावना जागृत असल्याकारणाने त्यांची नाटकाची निवडहि अभिजात असे. या काळांत कांही लेखकहि पुढे आले व ते म्हणजे कै. बळवंत हरि पंडित व त्यांचेच अन्तेवासी म्हणून माझे परममित्र विद्यमान कविवर्य आनंदराव टेकाडे. याहि पूर्वी कै. वामनराव जोशी हे आपल्या 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' व

'रणदुंदुभि' या नाटकांनी राष्ट्रीय अभिमानाची ज्योत प्रदीप्त करूं लागले होते. त्यांच्याच पाठोपाठ श्री. बामणगांवकर यांनी आपला धनुर्भंगहि रसिकांपुढे आणला होता. नागपुरांतील जुन्या पिढीपुढे कै. भाऊराव कोल्हटकर प्रभृतींची गायकी, व त्यानंतर विद्यमान नारायणराव राजहंस तथा बालगंधर्व, ललितकलेचे कै. केशवराव भोसले किंवा कै. मास्टर दिनानाथ यांची गायकी डोळ्यासमोर होती. तेव्हा कोणतेंहि संगीत नाटक नागपूरच्या रसिकांपुढे फिके पडे. पाटणकर संगीत मंडळीची सहजसुलभ अशी गायकी सामान्यांना चाले, पण खऱ्या रसिकांना उच्च संगीताची आवड असे. तिचे भक्त जेव्हा नाट्यक्षेत्रांतून कमी होऊं लागले, तेव्हा गद्य नाटकांस भाव चढला व कै. भाऊसाहेब गोडबोले यांच्यासारख्या दणदणीतपणे यावज्जीव पुरुष भूमिका यशस्वी रीतीने करणारे व कै. बर्वे सारख्या स्त्रीभुमिकेच्या नटाची वाहवा होऊं लागली. या महाल अमटूर वलवच्याच समकालीन अशी दुसरी संस्था म्हणजे बर्डीवरील सहकारी संस्था या नांवाने प्रसिद्ध असलेल्या अभिनयकुशल मंडळींचा संच होय (स्थापना १७-१२-१९१७). तींत कै. हरिभाऊ नेने प्रभृतींनी भाग घेतला आहे व इतरहि लोक आजतागायत कळकळीने भाग घेत आहेत. याहि संस्थेने आपल्या नाट्यकौशल्याने दीक्षित वाचनालयासारख्या संस्थांना सहस्त्रोंनी मदत केली आहे व पुढेहि करील. माझ्या असें ऐकण्यांत आहे की, त्यांनी आतांपावेतो ३० हजार रुपये दिले.

वर कांही नाट्यलेखकांचा उल्लेख केला आहे, त्यांत आणखी कांही दिवंगत लेखकांचा उल्लेख करणें जरूर आहे. कै. वेहुरे यांनी शेरिडनच्या 'पिझारो' या नाटकाचें भाषान्तर केलें. कै. अ. वा. ओक यांनी 'बायकी कावा', श्री. सूर्यकांत पंडित यांनी 'सीमोल्लंघन' हीं नाटकें लिहिलीं. कै. बापूराव भवाळकर यांचा 'श्रियाळ' व कै. व. ह. पंडित यांचें 'भ्रमनिरास' (ट्वेल्व्थ नाईटचें भाषांतर) व 'कृष्णकुमारी' वजावा रामचंद्र प्रधानांचें 'भ्रांतिकृत चमत्कार' (कॉमिडी ऑफ एरर्स) हीं नाटकें लोकांसमोर आलीं. पण त्यांनी कधी बाळसें धरलें नाही. याच्या उलट वीरतनय, मूकनायक, शापसंभ्रम इत्यादि नाटकांचे स्वतंत्र व नाविन्यपूर्ण रचनाकार म्हणून कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचें नांव सर्वतोमुखी झालें. एवढेंच नव्हे तर कै. गडकरी व श्री. मामासाहेब वरेरकर यांनी त्यांना आपले गुरु म्हणूनहि मान दिला आहे, हें सर्वांस विदित आहे.

ही झाली मोठ्यामोठ्यांची गोष्ट. परंतु नागपुरांत चार दोन अपुरे अंक पुरे करण्यांतच ज्यांची हयात निघून जावयाची परंतु मनांत उत्कटता असून काम कधी तडीस जावयाचें नाही, असे कांही लेखक झाले. त्या वेळीं पुष्कळांना वाटे की, नाटक म्हणजेच ग्रंथनिर्मिति व त्याचे पाठोपाठ येणारी कीर्ति मिळविण्याचें एकमेव साधन. तेव्हा अशी कांही गर्भांतच विरून गेलेली मंडळी माझ्या स्मरणांत आहे. त्यापैकी प्रा. वर्णेकर यांचे चुलते हे एक होत. ते आपलें लिखाण घेऊन पुष्कळदा मिरवीत, परंतु त्यांनी शेवटची पायरी कधीच गाठली नाही. आजहि लेखकांची वाण नाही. सुविख्यात श्री. वासुदेवराव भोळे, कै. जोग, श्री. दारव्हेकर ही मंडळी आहेच. 'संगीत मयुराकार' श्री. आनंदराव टेंकाडे हे स्वतः लेखक, पण त्यांच्या बंधूंनी कांचनगडची मोहना या नाटकांत एके काळीं हंबीररावची भूमिका फार कौशल्याने केली होती. आनंदरावांच्या कुटुंबाची दीप्ति पुढेहि फाकण्याचा मला संभव दिसतो. त्यांचीच कन्या कु. मंदाकिनी हिने दोन हिंदी नाटकें लिहिलीं असून त्यांचे काशींत प्रयोगहि झाले आहेत. आजच्या पिढींत श्री. सखारामपंत जोशी, श्री. म. ना. परांजपे व त्यांचे रसिक सहयोगी यांची जितकी स्तुति करावी तितकी थोडीच आहे. त्यांची ती एकान्तिक निष्ठा पाहून कौतुक वाटतें. आपला विश्वास बसणार नाही. मीहि भाऊबंदकी नाटकांत काम केलें आहे व लोकांनी बरें म्हटलें. पण त्याला ४१ वर्षें झालीं.

# कुशल दिग्दर्शक व अभिनयनिपुण नट : मनोहरपंत परांजपे

श्री. शरच्चंद्र बुचे, एम्. ए.

स्मृतिपटलावर तरळणाऱ्या कांही आठवणी क्षणार्धातच लय पावतात पण कांहींना मात्र चिरंतनत्व प्राप्त होतें हें खरें. हिस्लॉप कॉलेजच्या महाराष्ट्र भाषा संवर्धक मंडळाच्या रौप्यमहोत्सवप्रसंगीं 'भावबंधना'चा प्रयोग व्हावयाचा होता. नागपुरांतील कसलेल्या नटांचीं नांवें नाटचप्रिय रसिकांसमोर झळकल्याने प्रयोगाच्या दिवशीं सारें थिएटर गच्च भरलें होतें. प्रत्येक प्रवेशानंतर रसिकांची उत्कंठा वाढतच होती. डिवचलेल्या घनश्यामाने आपले पाश आवळल्याने निरपराध कुटुंबावर कोसळलेल्या आभाळामुळे अगोदरच सारें वातावरण सुन्न झालें असतां अत्यंत दयनीय अवस्थेंत रंगभूमीवर आलेल्या मालती व धुंडिराजाशीं प्रेक्षकसुद्धा समरस झाले होते. याच वेळीं धुंडिराजाच्या पिळवटलेल्या अंतःकरणांतून निघालेल्या 'शास्त्राभ्यास नको, श्रुती पढुं नको...' या मालतीला दिलेल्या श्लोकबद्ध आशीर्वादाचा कारुण्यपूर्ण प्रसंग पाहून प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत कालवाकालव झाली. त्या वेळीं मालतीच्या नेत्रांतून वाहणाऱ्या गंगायमुनांत प्रेक्षकांनीहि मिळविलेलीं आसवें कोणाच्याहि नजरेंतून सुटूं शकलीं नाहीत. वास्तविक त्या ठिकाणीं स्वकन्यकांच्या यातनांशीं समरूप होणारे अनुभवी रसिक किती तरी असतील, पण धुंडिराजाच्या या उद्‌गारांमुळे मालतीप्रमाणेच ज्याचें हृदय द्रवलें नाही असा प्रेक्षक विरळाच. विंगमध्ये कामण्णासारख्या मूर्तिमंत विनोदी भूमिकेंत मी पुढील वाक्यांची घडण करीत असतांना नकळत माझे डोळे डबडबले. धुंडिराजाची भूमिका रंगभूमीवर अनेकांनी रंगविली असेल, पण परांजप्यांनी आपलें सर्व कसब पणाला लावून ज्या प्रकारें धुंडिराजाचें पात्र वठविलें. तें खरोखरच प्रभावी व उल्लेखनीय होतें यांत शंका नाही. बालपणापासूनच त्यांना अभिनयाची नैसर्गिक देणगी प्राप्त झाली आहे; आणि त्याचाच परिणाम म्हणून की काय, न्यू इंग्लिश स्कूलमध्ये असतांना 'सकाळचा अभ्यास' या प्रहसनांतील त्यांच्या भूमिकेवर खूष होऊन परीक्षकांनी त्यांना प्रथम पुरस्कार दिला. १९२३ मध्ये घडलेली ही घटना छोटीशी असली तरी रंगभूमीच्या लावण्यप्रांतांत झालेल्या प्रवेशाच्या दृष्टीने त्याचें स्थान महत्त्वाचें आहे आणि पुढेहि तो त्यांचा जीवनव्यवसाय नसतांहि, केवळ त्याच व्यवसायावर जीवन जगण्याऱ्या कलावंतांपेक्षादेखील अधिक कळकळीने व सरसतेने त्यांनी आपल्या या अंगभूत कलेचा विकास केला. पुढे रंगभूमीच्या ऐश्वर्याच्या कालावधींतच 'साहित्य संपादक मंडळाची' स्थापना झाली व त्याच्या ध्वजाखाली कै. अनंतराव ओक, राजाभाऊ बढे, गोविंदराव दोडके. आराधे, म. ना. काळे, यशवन्तराव शास्त्री, नारायणराव शास्त्री, ना. घ. देशपांडे, श्री. द. रा. गोमकाळे, आदि साहित्यिक मंडळी एकत्र झाली होती. त्याच्या नाटचशाखेंत सुरवातीस श्री. गोमकाळे व नंतर मनोहरपंत परांजपे, सखारामपंत जोशी, कै. छबू लखोटे इत्यादि प्रमुख मंडळी होती. कै. ओकांनी लिहिलेल्या 'संगीत बायकी कावा' साठी नाटचवाङ्‌मयांत व रंगभूमीच्या परिसरांत नाटचाच्या दृष्टीनें एक आगळेंच स्थान निर्माण करण्याचें श्रेय देखील श्री. परांजपे व श्री. जोशी या नटश्रेष्ठांनाच द्यावें लागेल.

श्री. परांजपे यांनी नागपूरकर रसिकांच्या अंतःकरणावर आपल्या अभिनयनैपुण्याचा खोल आणि कायमचा ठसा उमटविला, तो १९३३ सालीं झालेल्या

'भावबंधना'च्या प्रयोगांतील धुंडिराजाच्या भूमिकेमुळे. श्री. परांजप्यांनी जातिवंत नटाच्या रूपानें रंगभूमीवर अवतार घेतला तो याच भूमिकेंत. अघळपघळ बोलणाऱ्या, अत्यंत सरळ मनाच्या, भावडया स्वभावाच्या व प्रेमळ अंतःकरणाच्या म्हाताऱ्याची भूमिका त्यांनी उत्कृष्टपणे वठवून नाटककाराला अभिप्रेत असलेला धुंडिराज मूर्तिमंत साकार केला. पुनरुक्तीचा दोष पत्करून देखील हें नमूद करणें आवश्यक आहे की आजपर्यंत नागपूरच्या नाटयप्रेमी जनतेपुढे अनेक नाटककंपन्यांनी अनेकदा 'भावबंधना'चे प्रयोग केले आहेत. परंतु श्री. परांजपे यांनी वठविलेली भूमिका खात्रीने सरस ठरेल. घनःश्यामाची भूमिका सरसतेने वठविणारे त्यांचे स्नेही श्री. सखारामपंत जोशी यांनी श्री. परांजपे यांच्यासंबंधाने काढलेले उद्‌गार स्मरणीय आहेत. "श्री. परांजपे यांना इतर कोणत्याहि रसापेक्षा करुणरसाचा आविष्कार अधिक उत्कृष्ट करतां येतो." एका नटश्रेष्ठानें दुसऱ्या नटश्रेष्ठाबद्दल दिलेली ही साक्ष मोलाची आहे.

श्री. परांजपे यांच्या कलात्मक अभिव्यक्तीचें कारण म्हणजे त्यांच्या ठायीं वसत असलेली अभिनयाची निसर्गदत्त शक्ति. अभिनय ही सांगून अथवा शिकवून येणारी म्हणजेच प्रयत्नसाध्य कला असूं शकेल, पण ती निसर्गदत्त आहे हें मात्र निश्चित. याचें ज्वलंत उदाहरण म्हणजे स्वतः परांजपे आणि त्यांच्या बरोबरीने गेल्या पंचवीस वर्षांवर अविरतपणे रंगभूमीची सेवा करणारे त्यांचेच समकालीन श्री. सखारामपंत जोशी यांचें देतां येईल. हे दोन 'पंत' म्हणजे नामपूरच्या—नव्हे महाराष्ट्राच्या रंगदेवतेचीं आभूषणें होत असें म्हणणें देखील अतिशयोक्तीच्या सदरांत मुळीच पडणार नाही.

धुंडिराजाची भूमिका हें परांजप्यांचें वैशिष्टय असलें तरी आणि तत्द्वारें विविधतेंतून निर्माण होणारें अभिनयसौंदर्य रसिकांसमोर प्रगट करून त्यांनी एका श्रेष्ठ अभिनयाचा ठसा नाटयप्रिय जनतेवर कायमचा उमटविला असला तरी पुढील तीस वर्षांतील नाटयजीवनाच्या अवधींत विभिन्न भूमिका यशस्वी करून त्यांनी नागपूरकरांमध्ये एक श्रेष्ठ स्थान संपादन केलें आहे. 'सत्तेच्या गुलामां'तील मार्तंडरावासारख्या एका धूर्त वकिलाच्या भूमिकेंत रंगभूमीवर वैकुंठाच्या शेतावर मार्तंडरावांनी दिलेल्या व्याख्यानापर्यंतच्या त्यांच्या अखेरच्या प्रवेशापर्यंत त्यांनी नागपूरकरांच्या हसून हसून मुरकुंडया वळविल्या. त्यांची दुसरी संस्मरणीय विनोदी भूमिका 'संन्याशाचा संसार'मधील गुलेलूची ठरेल.

गंभीर व विनोदी भूमिकांप्रमाणेच खलनायकाची भूमिका रंगवितांना देखील त्यांच्याद्वारें तसेंच कौशल्य प्रगट होतांना दिसतें. हिस्लॉप कॉलेजच्या माजी विद्यार्थ्यांच्या वतीनें सादर करण्यांत आलेल्या 'सत्तेच्या गुलामा'च्या प्रयोगांत त्यांनी वठविलेली केरोपंताची भूमिका अविस्मरणीय ठरेल. आपल्या अभिमानाच्या बळावर नलिनीशीं लग्न करून वा रेवेला फशीं पाडून एका कुटुंबाची संपत्ति गिळंकृत करूं इच्छिणाऱ्या एका संभावित बदमाश वकिलाच्या भूमिकेंत उठून दिसणारे परांजपे अजूनहि नागपूरकर विसरले नसतील. याप्रकारें परांजपे या तीनच प्रकारच्या भूमिका कुशलतेने रंगवूं शकतात असा याचा अर्थ नसून ते सर्वच भूमिका अतिशय सरसतेनें वठवितात असा त्यांच्या स्नेह्यांपैकी अनेकांनी दिलेला अभिप्रायच सर्व अर्थांनी खरा वाटतो.

१९४७ सालीं नागपूर नाटयमंडळाच्या स्थापनेनंतर तर परांजप्यांच्या अभिनयकलेला अगदी उधाण आलें. या नाटयसंस्थेच्या संस्थापकांमध्ये सर्वश्री सखारामपंत जोशी, परांजपे, पंडित, कै. लखोटे, चोरघडे, कै. नाना जोग, सौ. वाडेगावकर आदि हौशी कलावंतांचा समावेश होता. या निवडक सुशिक्षित कलावंतांव्यतिरिक्त समाजांतल्या सर्व थरांच्या हौशी कलावंतांना, आपल्यांतील सुप्त कलेचा विकास करण्यासाठी वाव देण्याचा या संस्थेचा उद्देश स्पष्ट आहे. या वेळीं नागपूरच्या नाटयसृष्टीला नवीन बहर आला होता. परांजप्यांनी आपल्या नवनाटयांतल्या अनेक भूमिकांद्वारें पूर्वीप्रमाणेच खऱ्या कलेचें दर्शन रसिकांस घडविलें. 'आंधळयांच्या शाळे'चा प्रयोग पूर्णपणे बसविण्यांत आला होता. मनोहरची भूमिका सखारामपंतासारख्या कसलेल्या नटाकडे होती. आणि

अण्णासाहेबांची भूमिका कै. जळगावकर करणार होते. पण दुर्दैवानें प्रयोगाच्या आठच दिवस अगोदर जळगावकरांचा मृत्यु झाला. त्या वेळीं श्री. परांजपे जबलपूरला ट्रेनिंगसाठी गेले होते. योगायोगाने दिवाळीच्या सुटींत ते परत आले असतां अण्णासाहेबांची भूमिका त्यांच्याकडे सोपविण्यांत आली. केवळ ६–७ दिवसांच्या परिश्रमांतच त्यांनी इतर पात्रांच्या बरोबरीनें ही भूमिका अतिशय उत्कृष्ट ठरविली. अण्णासाहेब नांवाच्या शिक्षणमंत्र्याचें पात्र सर्वांत प्रमुख नसलें तरी त्यांनी ज्या चतुराईने या नाटकांत आपली कामगिरी पार पाडली आहे त्या दृष्टीनें त्याचें महत्त्व फार आहे. त्यांतच पुन्हा या भूमिकेच्या बाबतींत परांजप्यांनी स्वत:चीं कांही वैशिष्टचें निर्माण केलीं होतीं. यामुळे पुढे पुढे या नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळीं अण्णासाहेबांच्या भूमिकेला एक वेगळेंच आकर्षण उत्पन्न झालें होतें. परांजप्यांनी केवळ प्रमुख भूमिकाच केल्या असें नाही. तर ज्या वेळीं गौण पण अत्यंत कठीण भूमिका पार पाडण्याची गरज भासेल त्या वेळीं ती पार पाडण्यासाठी ते सदैव तयार असत व असतात. श्रेष्ठ नटाला आवश्यक असलेली ही कसोटी त्यांच्याजवळ असल्यानेच त्यांनी 'दूरचे दिवे'मधील विश्रामसारख्या नायकाचें उठावदार पात्र किंवा 'कृष्णाकुमारी'मधील महत्त्वाच्या भूमिका ज्या सुंदर रीतीनें रंगभूमीवर रंगविल्या तेंच सौंदर्य त्यांनी त्याच नाटकांत किंवा 'उद्यांचा संसार' मधील डॉ. गौतमासारखें गौण पण कठीण पात्रांच्या वतीने कुशलतेनें ओतलें आहे.

१९४८ मध्ये नभोनाटचाच्या प्रांगणांत प्रवेश केल्यानंतर त्यांच्या 'रात्र', 'अतृप्त आत्मा', 'मुक्ति', 'प्रतिष्ठा', 'चंद्रगुप्त', 'फास', 'विदुवासिनी' यांतील भूमिकांची गोडी रसिकांच्या दृष्टीने अवीटच ठरली. नभोनाटचाच्या दुनियेंत एक श्रेष्ठ कलावंत व नाटचरसिक या दृष्टीनें त्यांना मिळालेलें स्थान अलौकिकच आहे. केवळ अभिनयामुळेंच ते श्रेष्ठांच्या मालिकेंत विराजमान झाले असें नव्हे तर त्यांना लाभलेली उंच आणि भरदार शरीरयष्टि व सौंदर्य, कोणत्याहि प्रसंगीं, कशाहि प्रकारें आवाजांत फेरफार करण्याची सहज शक्ति यांमुळे त्यांच्या या गुणाला तेज प्राप्त झालें. आपल्या अंगच्या या गुणवत्तेनेच त्यांची नागपूर नभोवाणीच्या केंद्रावर 'मराठी ड्रामा प्रोडयूसर'च्या जबाबदारीच्या व त्यांना लायक अशा जागेवर त्यांची नेमणूक होणार होती. परंतु स्त्रीशिक्षणासाठी एका संस्थेला आपलें सर्वस्व देणाऱ्या त्यांच्यासारख्या श्रेष्ठ कलावंताने एका ज्येष्ठ अधिकारपदाकडे पाठ फिरविणें साहाजिकच आहे.

तथा प्रदीर्घ कालावधींत 'ह्याच मुलाचा बाप' पासून 'सोन्याचे देव'–'सप्तपदी'—पर्यंतच्या सर्व नाटचकृतींत विविधतेने नटलेल्या भूमिकांमधून अष्टपैलू अभिनय–कौशल्याच्या प्रकटीकरणास्तव त्यांच्याकडे रंगभूमीच्या सेवेचें फार मोठें श्रेय नि:संशयपणें जातें. मनोहरपंत परांजप्यांनी नट या दृष्टीने मराठी नाटचसृष्टींत ज्याप्रमाणे एक श्रेष्ठ स्थान संपादन केलें आहे, तद्वतच दिग्दर्शक म्हणूनहि त्यांचा नांवलौकिक फार मोठा आहे. केवळ स्वत:च्याच अंगभूत गुणांचें प्रदर्शन करावयाचें एवढचाच मर्यादित अर्थाने त्यांना नाटचदेवतेची सेवा कधीच करतां आली नाही. तर त्याचा लाभ समकालीनांप्रमाणेच भावी पिढींतील हौशी कलाकारांना नित्य देत राहावा याची तळमळ त्यांना सतत लागून राहिलेली असते. याचें ठळक उदाहरण म्हणजे 'नागपूर नाटचमंडळा'ने दि. १५ फेब्रु० १९५२ रोजीं केलेला 'अंमलदार'चा पहिला प्रयोग. श्री. सखारामपंत जोशी, दिवाडकर, सौ. कुसुम खांडेकर, चोरघडे आदि कसलेले नट व मनोहरपंत परांजप्यांचें दिग्दर्शन यामुळे प्रयोग नितांत यशस्वी ठरून प्रत्येकाने त्याची प्रशंसाच केली आणि मार्च १९५३ मध्ये दिल्लीला झालेल्या स्पर्धेत भारतांतील विभिन्न भाषिकांनी सादर केलेल्या एकंदर ६८ नाटकात याच नाटकाला प्रथम पुरस्कार प्रदान करण्यात आला हें वैशिष्टच होय. त्यानंतर आजपर्यंत 'अमलदार'चे अनेक प्रयोग महाराष्ट्रांत झाले व होत आहेत; पण परांजप्यांच्या दिग्दर्शनाखाली नागपूर नाटचमंडळाच्या कलावंतांनी केलेल्या प्रयोगाची सर अजून एकालाहि आली नाही असें म्हणावें लागतें. अभिनयाच्या बाबतींत त्यांच्याशीं एकदा चर्चा करीत असतांना अत्यंत सोप्या भाषेंत त्यांनी अशी मांडणी

केली की "कोणत्याहि पात्राच्या बावतींत अभ्यास करून मननानें अभिनय वसविणें आवश्यक असतें. एखादी भूमिका समजावून घेतल्यानंतर प्रत्येक वाक्य प्रत्येक घटना लक्ष्यांत घेऊन म्हटलें पाहिजे आणि त्यासाठी प्रत्येक वाक्य पाठ असणें आवश्यक आहे." भावी पिढीच्या मार्गदर्शनासाठी त्यांचें हें सूत्र कदाचित उपयोगी ठरेल.

कित्येक नवीन लहानमोठ्या नाट्यसंस्थांना त्यांचें मार्गदर्शन लाभलें आहे व लाभत आहे. यांत ते स्वतः कीर्तीपासून नेहमी अलिप्तच रहात आले असले तरी नाट्यसेवेचा त्यांना मनापासून हव्यास असल्याने कीर्तीने त्यांना सोडलें नाही. कोणत्याहि प्रसंगीं कोणत्याहि नाट्यसंस्थेला त्यांच्याकडून सहाय्याच्या बावतींत निराशेचा अनुभव आला नाही. या संबंधांत एक प्रसंग उद्धृत केल्यास तें अनाठायीं होणार नाही. स्थानीय सी. पी. ॲन्ड बेरार हायस्कूलच्या सुवर्ण-महोत्सव प्रसंगीं 'सत्तेचे गुलाम' बसविणें निश्चित झालें होते. कै. बापूसाहेब पेंढारकरांनी आपल्या असामान्य अभिनयकौशल्याने अजरामर केलेली, श्री. सखारामपंत जोशी यांनी नंतर नागपुरांत गाजविलेली वैकुंठाची भूमिका पार पाडण्याची जबाबदारी माझ्या-वर सोपविण्यांत आली होती. रोजच्या तालमींमुळे समाधान होईना. नाटकाचें काय होणार याची सारखी तळमळ लागून राहिली. शेवटीं सर्वानुमतें श्री. मनोहरपंतांचें साहाय्य मिळविण्याचें ठरलें. शालेय व अन्य सामाजिक कार्याचा व्याप लक्षांत घेतां यावेळीं त्यांचें बहुमोल साहाय्य आम्हाला मिळेल की नाही याबद्दल माझें मन साशंकच होतें. पण प्रयोग उभा करण्या-करितां उरलेला केवळ १५ दिवसांचा अवधि व आमच्या प्रयोगाच्या दुर्दशेची कहाणी ऐकून त्यांनी ज्या वेळीं होकार दिला त्या वेळीं त्या थोर कलावंताची नूतन कलाकारांना खऱ्या अर्थाने कलावंत बनविण्याची तळमळ पाहून आम्ही क्षणभर दिङ्मूढच झालों. नागपूरांतील शाळा, महाविद्यालयें, सामाजिक वा अन्य साहित्यप्रेमी आणि लहानमोठ्या नाट्यसंस्थांपैकी अपवादादाखल वगळल्यास अशी एकहि संस्था नसेल की जिला परांजप्यांच्या दिग्दर्शनाचा लाभ मिळाला नाही. भावी पिढींतून उच्च दर्जाचे कलावंत निर्माण व्हावेत याकडे त्यांचें सतत लक्ष असतें. या दृष्टीने, "ज्याप्रमाणे चित्रकला, संगीतकला यांना अध्ययनाची आवश्यकता असते तद्वतच तालमी सतत चालवून मन घालून काम करणें आवश्यक आहे. कोणत्याहि प्रकारची लहान वा गौण भूमिका मिळाल्यास हिरमोड होऊं देऊं नये. त्यांतच भावी उत्कर्षाचीं बीजें सामा-वलेलीं असतात" अशा आशयाचे त्यांनी एकें प्रसंगीं काढलेले उद्गार मननीय आहेत. नवीन पिढीला नाट्यकलेकडे आकृष्ट करून तिच्यांतून उच्च अभिरुचीचे कलावंत निर्माण करण्याचें अधिकांश श्रेय परांजप्यांकडेच आहे. आजहि त्यांचें हें कार्य अव्याहत चालूं आहे. आणि म्हणूनच रंगभूमीच्या मखमली पडद्यावर नट आणि दिग्दर्शक नव्हे तर भावी पिढीचे प्रणेते या नात्याने श्री. मनोहरपंत परांजप्यांचें नांव झळकत राहील.

---

# नाटचकलेचा उद्गम, विकास व चांदा जिल्हा

साहित्यभूषण तु. ना. काटकर, चांदा

### भारतीय नाटचकलेचें प्राचीनत्व

भरतमुनींच्या नाटचशास्त्र संहितेद्वारा आणि बिलासपूर येथील शिलालेखाद्वारा भारतीय नाटचकला ही अतिप्राचीन आहे, हें स्पष्ट दिसून येत आहे. बिलासपूर येथे प्राचीन नाटचगृह असल्याचा शिलालेखाचा उल्लेख आहे. सरगुंजा संस्थानांत (१) सीताबेंगा व (२) जोगीमारा अशीं दोन नाटचगृहें होतीं. हीं नाटकगृहें २३०० वर्षांचीं पुराणीं असावीं असा तज्ज्ञांचा कयास आहे. त्या काळीं नटीला सुतनुका व नटाला देवदिन म्हणत असत. फार काय नाटकाला दूरध्वनिवाहकाची सुद्धा व्यवस्था असे. कालिदासानें आपल्या नाटकांतून रंगभूमीवर रथ आणला तर भवभूतीनें विमान आणलें. भास आणि शूद्रक हे तर अव्वल दर्जाचे नाटककार होते हें सर्वश्रुतच आहे. त्या काळची वेषभूषा म्हणजे देवांना पीतवर्ण, यक्षांना स्वर्णवर्ण व मनुष्यांना गौरवर्ण असे. दक्षिणेकडील असल्यास कृष्णवर्ण राही. स्त्रियांनी ओष्ठ रंगविलेच पाहिजे असा निर्बंध असे. स्त्रियांचा पोषाख प्रान्तनिहाय राही. स्त्रियांचीं कामें स्त्रिया आणि पुरुषांचीं कामें पुरुष करीत. यावरून आपल्या पूर्वजांच्या सखोल विचारसरणीची कल्पना येऊं शकेल. बुद्धकालीं सुद्धा एका स्त्रीनें नाटकांत काम केल्याचा उल्लेख सापडतो. यानंतर १२०० वर्षांचे काळाचा दुवा मिळत नाही. पूर्ण सर्वांगसुंदर असें प्रथम नाटक कविकुलगुरु कालिदासाचेंच आढळतें. म्हणजे इ. स. पू. १००० वर्षे नाटचकला आपल्या भारतवर्षांत अस्तित्वांत होती, असा संहितेचा आधार आहे. पण हल्ली रंगभूमि मागे पडण्यास (१) ग्रामोफोन; (२) रेडिओ व (३) चित्रपट हीं कारणें प्रामुख्यानें मानलीं जातात. चित्रपटांचा प्रारंभ अवाक् पद्धतीनें झाला असला तरी पुढे ती सवाक् होतांच रंगभूमि मागे पडली. चित्रपट हे मुग्धगुच्छ असेल तर रंगभूमि ही चैतन्याची पुष्पवेल म्हणावी लागेल. म्हणूनच रंगभूमीचा भविष्यकाळ काळ हा विचारांतीं उज्ज्वल दिसतो. म्हणजेच चित्रपटापेक्षा रंगभूमि ही केव्हाहि श्रेष्ठच ठरेल.

इ. स. १८६० पासून १८८० पर्यंत महाराष्ट्र रंगभूमि इंग्रजी व संस्कृत वळणावर होती. कॉलेजांतून नाटचप्रयोग होऊं लागले होते. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांपूर्वी कै. त्रिलोकेकर यांनी संगीत नाटकें लिहिलीं. तीं मुंबईच्या रंगभूमीवर आणलीं. भावे, त्रिलोकेकर आणि किर्लोस्कर यांच्या आटे पद्धतीच्या नाटकांत संगीताचा वरचष्मा प्रामुख्याने होता. पण पारशी पद्धतीवरून श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर व कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांना प्रेक्षकांकरितां मर्यादित संगीतानन्दाची रचना करावी लागली व ती यशस्वी ठरली.

### महाराष्ट्रांतून विदर्भाकडे

या नाटचगंगेच्या भव्य प्रवाहांतूनच पुढे आमच्या विदर्भांत कै. श्री. कृ. कोल्हटकर, कै. राम गणेश गडकरी, कै. वीर वामनराव जोशी, श्री. ना. रा. बामणगांवकर व अगदी अलीकडे कै. नानासाहेब जोग प्रभृति श्रेष्ठ नाटककार निर्माण झाले. तिकडील किर्लोस्कर, गंधर्व, नाटचकलाप्रवर्तक आदि नाटकमंडळचा विदर्भांत अमरावती, नागपूरपर्यंत येऊन पोचल्या. त्यांनी नागपूर-विदर्भातील जनतेचीं मनें हेरून टाकलीं. पूर्वीची लळितें व दंढारी हीं करमणुकीची साधनें जाऊन त्याऐवजी या ज्येष्ठ व श्रेष्ठ

नाटक मंडळयांच्या अनुकरणाने ही नाट्यकला गावोगावीं, खेडोपाडीं आणि घरोघरीं शिरली.

## विदर्भांतील चांदा जिल्हा

नागपुरास कोणतीहि कंपनी आली की, चांदा जिल्ह्यांतील नाटकप्रेमीजन शेंकडोंनी नागभीड, गडचिरोली, नवरगांव, भिवापूर, पवनी, चांदा आदि ठिकाणाहून नागपुरास नाटक पाहायला लोटायचे. आणि तेथून परतल्यांच नवीन कल्पना व नवीन नाटक घेऊन यावयाचे. अशा या छन्दांनी या नाट्यकलेचें लोण आमच्या चांदा जिल्हृयांतील वरील कांही गावांव्यतिरिक्त तळोधी (वाळापूर), कोजबी, वलनी, अंतरगांव, रत्नापूर, सावरगांव, नांदगांव, पिपरडा, वाढोणा, उमाळमेंढा, एकारा, सावली, भिंडाळा, गेरवा, ब्रम्हपुरी, आरमोरी, चौगान, पोर्ला, आरी आदि खेडोपाडीं पोहचलें. मराठी रंगभूमीच्या शताब्दीबरोबर जरी तिची शंभरी भरली, हा शब्द-प्रयोग रुढ झाला असला, तरी नागभीड, गडचिरोली व नवरगांव येथील प्रमुख नाटयसमाज वगळले तरी बाकी सर्व ठिकाणीं आजतागायत प्रतिवर्षी नवनवीन नाटकाचे प्रयोग चालूं आहेत. आणि संक्रमणाचे वेळीं दिवसा बैलांचे पट आणि रात्री नाटक हें समीकरणच ठरून गेलें आहे. प्रत्येक स्थळाला ५०–६० वर्षांचा तरी इतिहास आहे. तो येथे देतां येणें शक्य नाही. पण या सर्वांच्या अग्रस्थानीं असलेल्या नागभीड या रंगभूमीची संक्षिप्त माहिती सादर केल्यास ती अनाठायीं होणार नाही.

## चांदा जिल्ह्यांतील नागभीड रंगभूमि

नागभीड हें गाव चांदा, नागपूर व गोंदिया या नगरांपासून सुमारें ६०–६५ मैल अंतरावर बंगाल–नागपूर रेल्वेचें जंक्शन आहे. येथे नाट्यकलेचा उगम इ. स. १८८२ मध्ये ज्येष्ठ नाटक कंपन्यांच्या अनु-करणाने झाला. या रंगभूमीचे प्रामुख्याने पुढील कालखंड पडतात—

| | |
|---|---|
| (१) उदयकाल | इ. स. १८८२ ते १९०० |
| (२) नागपूरकरांचा आदर्श | १९०१ ते १९१० |
| (३) प्रगतिपथावर | ,, १९११ ते १९१८ |
| (४) वैभवशाली काल | इ.स. १९१९ ते १९३० |
| (५) मन्वन्तर | १९३१ ते १९५० |

## उदयकाल : इ. स. १८८२ ते १९००

कै. श्री. पेन्टय्यास्वामी पल्लेकार यांचे नेतृत्वा-खाली कै. गोविन्दराव पंचाळ, कै. अंबादासपंत तिडके, कै. विश्वनाथबापू सिद्धमशेट्टीवार, कै. बळीरामपंत चन्ने आणि कै. हरबाजी कावळे प्रभृति "नागभीडकर नाटक मंडळी" या नावांखाली बाणासूर, सीताहरण, शूर्पणखा, हिरण्यकश्यपु इत्यादि संगीत नाटकें १८८२ पासून १८९४ पर्यंत आपल्या समकालीन नाटक मंडळयांचा (धंदेवाईक) आदर्श आपल्यापुढे ठेवून करीत होती. हाच येथील रंगभूमीचा उदयकाळ होय.

वरील मंडळीचे खेळ चालू असतांनाच कै. विठोबाजी वैद्य यांनी कै. राजवैद्य नागोराव विगम, श्रीमंत गणपतराव सावकार, श्री. विजप्पाजी कासेवार, जागेश्वरराव जोशी प्रभृति हौशी लोकांचें सहाय्य घेऊन श्रीजगदम्ब प्रासादिक संगीत नाटक मंडळी स्थापन केली. आणि ज्येष्ठ नागभीडकर मंडळींनीहि नव्या दमाच्या लोकांच्या हातीं आपलीं सूत्रें दिलीं.

१८९५ मध्ये या नूतन मंडळीचा पहिला प्रयोग "नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स" हा झाला. त्यांत नारायणरावाची भूमिका वैद्यराज नागोराव, आनंदीबाईची भूमिका विजप्पाजी कासेवार आणि सुमेरसिंगाची भूमिका विठोबाजी वैद्य यांनी त्या वेळे-प्रमाणें उत्कृष्ट वठविल्या होत्या.

या खेळाचा प्रयोग त्या काळांत चांगलाच गाजला होता. उत्साहाच्या भरांत त्यांनी १८९६ ते १८९९ या काळांत वीरसेन मंजरी, युवति–विजय, राणा भीमदेव आणि झुंजारराव इ० खेळ यशस्वी केले होते. या खेळांची व त्यांचे प्रमुख नट कै. नागोराव वैद्य व कै. विजप्पाजी यांची सुकीर्ति नागपूर येथील "जागेश्वर प्रासादिक मंडळी"च्या कानीं गेली. तेव्हा तेथील प्रमुख कै. मारोतराव कलार यांनी नागभीडास जाऊन यांना आपल्या मंडळींत काम करण्याची विनंती केली. ती मान्य करून वरील उभय नट इ. स. १९०० मध्ये नागपूर येथील "तुळशीराम नाट्यगृहांत" रंगभूमीवर

आले, आणि "वीरसेन मंजरी" या नाटकाचा प्रयोग नागभीड–नागपूर येथील प्रमुख नटांचें मधुर संगीत व कुशल अभिनयांत अपूर्व थाटांत पार पडला.

## नागपूरकरांचा आदर्श : १९०१ ते १९१०

नागपूरची पुरोगामी नाट्यकला व भूषा कै. नागोरावांनी आपल्यापुढे ठेवून १९०१ पासून १९१० पर्यंत सत्यविजय, कामसेन रसिका, वीरसेन मंजरी इ० खेळ फिरफिरून रंगभूमीवर येऊन गेले. या जगदंब मंडळीचेंच अनुकरण या वेळची बालगोपाल मंडळी कै. लाला रामचंद्रराव टिकरिया, कै. बाबाजी देशमुख, कै. गोविंदराव राहूड, कै. श्रीशिवलिंगअय्या स्वामी, कै. आबाजी जोशी, कै. बापुराव भद्रापा कलुरे प्रभृति मंडळी करीत होती.

१९११ सालीं बादशाह पंचमजॉर्ज यांचा राज्यारोहण महोत्सव अखिल भारतांत गाजला. त्याप्रीत्यर्थ जगदंबमंडळीने "वेश्याकपट" हें नाटक या उदयोन्मुख मंडळीकडून करवून घेतलें होतें. पुढे या नवयुवकांनी आपलें संकुचित स्वरूप टाकून देऊन "श्रीगणेश प्रासादिक नागभीडकर संगीत नाटक मंडळी" असें सर्वसंग्राहक नांव धारण केलें.

## प्रगतिपथावर : १९११ ते १९१८

नागभीडच्या नाट्येतिहासांत हा काळ सुवर्णाक्षरांनी लिहून ठेविला जावा इतका महत्वाचा व उज्ज्वल आहे. या वेळीं नाट्य, नर्तन, रंगपट नी पैसा यांची युति झाल्याने येथे मूर्तिमंत रंगदेवता अवतरली होती.

यावेळीं महाराष्ट्रांतील अग्रगण्य नाट्याचार्य कृ. प्र. खाडीलकर यांचे प्रोज (गद्य) दणदणीत नाटक "कांचनगडची मोहना" हा खेळ प्रयोगासाठी पसंत करण्यांत आला. सीनसिनेरीसाठी पैशाची जरूरी होती. ती १५०० रु. श्रीमंत गणपतराव सावरकर यांनी देऊन भागविली. तर प्रत्यक्ष सीनरी तयार करण्याचें कार्य नागपूर येथील प्राथमिक अध्यापक पी. व्ही. कासेवार यांनी केवळ चार पांच महिन्यांत पूर्ण करून दिलें आणि 'कांचनगडची मोहना' हा दणदणीत खेळ रंगभूमीवर आला. मी प्रत्यक्ष पाहिलेलें पहिलें नाटक तें हेंच.

या खेळांतील नायक–प्रतापराव श्री. विजप्पाजी, नायिका–मोहना–गोविंदराव राहूड आणि खलनायक–हंबीरराव–कै. वैद्यराज नागोराव हे होते. या खेळापासून स्टेज मॅनेजरचें काम श्रीशिवलिंगस्वामी यांचेकडे आजीव आलें होतें. या नाटकांतील दृश्यें अजूनहि माझ्यासमोर उभीं राहतात.

पुढे उमरेडहून प्रख्यात पेटीमास्तर कै. आप्पाजी काळमेघ हे येऊन मिळाले. १९१४ मध्ये "संगीत सौभद्र" रंगभूमीवर आलें. नाटकाचे नायक–अर्जुन विजप्पाजी कासेवार, सुभद्रा–नायिका–गोविंदराव राहूड, खलनायक-बलराम–आबाजी जोशी.

यानंतर १९१५ मध्ये श्री. पाटणकरांच्या संगीत सत्यविजय खेळाचा पुनर्प्रयोग (पुन: १६ वर्षांनी) नावीन्यपूर्ण व कलापूर्ण करण्यांत आला. यांतील नायक –सत्यविजय–विजप्पाजी, नायिका–मनोरमा–गोविंदराव राहूड.

हा काळ पहिल्या महायुद्धाचा होता. १९१६ मध्ये सरकारचे अपेक्षेवरून ब्रह्मपुरीचे तहसीलदार श्री. रघुनाथप्रसाद यांचे अध्यक्षतेखाली "कांचनगडची मोहना" हा खेळ होऊन त्याचे ९६० रु० उत्पन्न युद्ध फंडाला देण्यांत आलें होतें. या उदार देणगीबद्दल या "नागभीडकर नाटक मंडळीस" कोणताहि खेळ कोठेहि करण्यास मध्यप्रांताचे चीफकमिश्नरकडून प्रमाणपत्र देण्यांत आलें होतें.

१९१७–१८ मध्ये जुन्याच कांही खेळांची येथे पुनरावृत्ति झाली. आणि जुने रंगपट पवनीकरांना विकून टाकले.

## वैभवशाली काल : १९१९ ते १९३०

नवनवीन नाटकमंडळयांच्या वैभवांनीच नागभीडकरांना आपले जुने पडदे आदि सामान विकावयास लावून नवीन वैभवशाली रंगभूमीचें सामान तयार करण्यांत आलें. त्याला ३६०० रु. खर्च आला, तो येथील श्रीमंत गणपतआप्पा सावकार यांनी मंडळीला उसनवार दिला. नव्या वैभवाबरोबर पूर्वीचे

नांव बदलवून " नाट्य समाज नागभीड " असें सुटसुटीत नांव धारण करण्यांत आलें.

या वेळेस योगायोग असा की मंडळीला दक्षिण सुबोध नाटक मंडळींतील प्रमुख नटवर्गांतील कुशल निलेखक अशा एका नटाचा लाभ झाला. यांचें पूर्वाश्रमीचें नांव श्री. साने. पण ते येथे संन्याशाचे वेशांत आले. त्यांचें या आश्रमीचें नांव श्रीसच्चिदानंद अवधूत असें होतें.

यांच्या सल्ल्याने या नवीन वैभवाबरोबर दोन नवीन नाटकें बसविण्यांत आलीं. (१) श्री. आगटेकृत संगीत 'महानंदा' व (२) त्यांचें स्वकृत हस्तलिखित संगीत 'अघोर लालसा'.

सर्व सिद्धता झाल्यावर मार्च–एप्रिल १९२० मध्ये हे दोन्ही खेळ रंगभूमीवर आले. या खेळांची सुकीर्ति जिल्हाभर पसरल्याने १९२१ मध्ये चंद्रपूरकरांनी कंपनीला निमंत्रण दिलें. आणि त्या वेळेच्या येथील "बालगोविंद" थिएटरमध्ये आलटून पालटून सहा प्रयोग झाले होते. १९२२ मध्ये श्री. बाबाजी दौलत राणेकृत "संत तुकाराम" आणि श्री. माधवराव पाटणकरकृत 'मनोविजय' हे दोन खेळ श्री. सच्चिदानंदांनीच बसवून दिले. आणि सच्चिदानंद येथून रामटेकास निघून गेले. पण नागपूरचे नाट्यशृंगारकार कै. महादेवराव साळसकर यांचे मार्फत दक्षिणसुबोध मंडळींतील दुसरे विनोदी नट श्री. गोविंद महादेव वैद्य लाभले. त्यांना त्या वेळीं दरमहा ३० रु. वेतन दिलें जात होतें.

१९२३ करितां त्यांच्या पसंतीने 'कंसकंदन' हा खेळ घेण्यांत आला. या निमित्ताने बालमंडळींना नाट्यसमाजांत अंतर्भूत करून घेण्यांत आलें. आणि त्यांतून मास्टर सांबा ऊर्फ सां. ना. मेडपीलवार, तु. वी. ऐलावार, बाबूराव गजपुरे, रा. बा. खापरे, भालचंद्र काळमेघ, गो. शि. येनुगवार प्रभृति बाळगोपाळांना प्रवेश मिळाला. या खेळाचे सर्वांत अधिक प्रयोग झाले. भरपूर पैसा मिळाला.

१९२४ सालाकरितां श्री. मामा वरेरकरकृत 'कुंजविहारी' खेळ घेण्यांत आला. पण तो यशस्वी झाला नाही. दुसरा खेळ 'भक्त पुंडलिक' हा त्यापेक्षा सरस वठला.

या खेळांचे प्रयोग नागभीड येथे चालू असतांना कै. नागोराव वैद्यांचे गोंदिया येथील स्नेही शेठ कल्याणजी बापू यांचे आग्रहावरून नाट्यसमाज एप्रिलमध्ये तेथे गेला. आणि तेथे कंसकंदन, पुंडलिक व संत तुकाराम या तीन खेळांचे प्रयोग यशस्वीरीत्या पार पाडले.

१९२५ सालाकरितां कै. देवलकृत "संगीत शारदा" नाटक वठविण्यांत आलें. त्याच्या जोडीला दुसरें पौराणिक नाटक "हरिश्चंद्र" बसविण्यांत आलें. एवढेंच नव्हे तर शारदेचें काम करण्याकरितां यशवंत संगीत नाटक मंडळींतील नट श्री. गजाननराव वैद्य यांना २५ रु. पगारावर समाजाने ठेवून घेतलें.

१९२६ करितां कै. खाडिलकरांचा "कीचक वध" हा प्रौज खेळ बसविण्यांत आला. पण तो लोकांच्या पचनीं पडला नाही.

१९२७ करितां "प्रमत्त मोहिनी" हा विनोदी खेळ पूर्ण यशस्वी ठरला व त्याने या भागांतील लोकांची भरपूर करमणूक केली.

१९२८ सालाकरितां स. अ. शुक्लकृत "स्वर्गावर स्वारी" आणि माधवराव जोशीकृत "म्युनिसिपालिटी" हे दोन खेळ बसविण्यांत आले. पण हे खेळ चालू असतांना येथे प्लेग उद्‌भवला. पूर्वी कधी पाहिला नव्हता, नंतरहि कधी पहायला मिळाला नाही, पण या समाजाचे जीव की प्राण श्री. नागोराव वैद्य या साथींत या आजारांत इहलोक सोडून गेले. तो दिवस २० मार्च १९२८ हा होता.

यानंतर समाजांत औदासीन्य पसरलें. श्री. गो. म. वैद्य मनोहर स्त्रीसंगीतमध्ये निघून गेले. १९२९ पासून ३१ पर्यंत औंधकरकृत "सिंहासन" वीर वामनरावकृत "रणदुंदुभि" हे खेळ वठविण्यांत आले होते.

### नवनाट्य मन्वन्तर : १९३१ ते ५०

या वेळीं येथे एक खल पुरुष राहत होते. त्यांचें नांव अंबादास नारायण उर्फ बाबाजी देशपांडे. यांनी

कै. नागोराव वैद्य यांचे ज्येष्ठ चिरंजीव कै. भाऊराव यांना हाताशीं धरून नाटयसमाजांत फूट पाडली. त्यामुळे येथे दोन नाटय समाज निर्माण झाले. त्यांपैकी (१) **मित्रसमाज, नागभीड** : यांत बहुसंख्य जुनेच लोक होते. श्री. गणपतराव राहूड, स. रा. राहूड, गोविंदराव देशपांडे, गोपाळराव कावळे, विठोबाजी कावळे, रा. वा. खापरे प्रभृति. आणि यांनी यापुढें श्रीमंत महादेवराव सावकार यांचे नेतृत्वाखाली पडदे, थिएटरापासून सर्व नवा संसार उभा केला. व १९३२ करितां ' सिंहाचा छावा ', १९३३ करितां ' रायगडची राणी ' १९३४ साठी 'नई जिंदगी'. या वेळीं पुनः दक्षिण सुबोध मंडळींतील नट श्री. दिनकर भिकाजी रानडे यांना येथे २५ रु. पगारावर बोलाविण्यांत आलें. त्यांची जन्मभूमि रत्नागिरी होती. १९३५ मध्ये " आग्र्याहून सुटका " पुढे १९३६ ते १९४० पर्यंतचा काळ विश्रांतींत गेला. १९४१ मध्ये वडसा देसाईगंज यथे अघोर लालसा व नई जिंदगी हे दोन खेळ करण्यांत आले. याचप्रमाणे १९३२–३३ मध्ये लाखणी व भंडारा, १९४३ मध्ये तळोधी बाळापूर, लाखांदूर, नवरगांव येथेहि हा समाज जाऊन आला.

या रंगभूमीचा (२) पक्ष **नाटयसमाज, नागभीड** या नांवानेच कायम राहिला. व पुढे त्याने **नवयुग नाटय-समाज** हें नांव धारण करून त्यांत खरोखरच श्री. वा. ना. विगम, श्री. श्री. ना. विगम हे कै. नागोराव वैद्य यांचे दोन चिरंजीव आणि जुन्या मुख्यांपैकी कै. बिजप्पाजी कासेवार याशिवाय सर्व नवयुवक भरले होते. व त्यांनी १९३३ पासून १९५० पर्यंत मुरलीवाला, प्रीतिविवाह, चेअरमन, साहसी अबला, तंटया भिल्ल, उमाजी नायक, १८५७, नेताजी सुभाष आदि नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. सध्या यांचेंहि रंगभूमीवरून लक्ष उडालें आहे.

## शतसांवत्सरिक महोत्सव

इ. स. १९४३ च्या नोव्हेंम्बर महिन्यांतील एका गुरुवारीं मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक महोत्सव आणि नागभीड रंगभूमीचा हीरक महोत्सव असा हा दुहेरी नाटयमहोत्सव येथील नवयुवक नाटय समाजाने आपल्या गणेश नाटय मंदिरांत ब्रह्मपुरीचे सन्मान्य नागरिक (प्रा.) भाऊसाहेब जाणी यांचे अध्यक्षतेखाली घडवून आणला. या समारंभाचे स्वागताध्यक्ष श्री. वा. ना. पंडित हे असून मुख्य वक्ता म्हणून मी स्वतः होतों. तसेंच या समारंभास कै. हेमचन्द्रराव खांडेकर हे स्वतः उपस्थित होते.

नागभीडप्रमाणेच गडचिरोली येथेहि प्रा. श्री. ना. वनहट्टी यांचे अध्यक्षतेखाली मराठी रंगभूमीचा शत-सांवत्सरिक महोत्सव साजरा करण्यांत आला होता. तसेंच या जिल्ह्यांतील तिसरें महत्त्वाचें नाटयकेन्द्र नवरगांव येथील बालाजी पाटील हे प्रसिद्ध आहेत. पण येथे उत्सव वगैरे कांही घडून आला नाही. सध्या सर्वच रंगभूमी विश्रांति घेत आहेत.

## हस्तलिखित नाटयवाङमय

नागभीड येथे श्री. **सच्चिदानन्दकृत** 'अघोर लालसा ' हें अति उत्कृष्ट असें अशोककालीन ऐतिहासिक नाटक मित्रसमाजाच्या आधीन आहे. तसेंच मित्रसमाजाचे अध्वर्यु **श्री. स. रा. राहूड** यांनी "स्वराज्याचें परिवर्तन" हें ऐतिहासिक नाटक लिहिलें आहे. पण तें अजून मुद्रितहि झालें नाही व रंगभूमीवरहि आलें नाही. शिवशाहीचा बदल कसा होत गेला याचें सुरस व हृदयंगम चित्रण त्यांत आहे. तिसरें नाटक **श्री. वा. ना. विगम** यांचें " साहसी अबला " हें हस्तलिखित आहे. पण या नाटकाचा प्रयोग १९३६–३७ मध्ये नागभीड येथे करण्यांत आला होता. मुद्रित मात्र झालें नाही.

हल्ली चांदा येथे एक नवोदित नाटककार **श्री न. रा. निमजे** हे आहेत. गेल्या दोन वर्षांत त्यांनी (१) जीवन कठीण आहे, (२) पाटलाचा पोर व (३) पण डाव फसला अशीं तीन नाटकें लिहिलीं व तीन्ही रंगभूमीवर येऊन गेलीं आहेत. त्यांपैकी " पाटलाचा पोर " हें नाटक आचार्य विनोबाजी भावे यांच्या भू–दान–यज्ञाची पार्श्वभूमि घेऊन रंगभूमीवर आलें आहे. तें कलात्मक दृष्टया बरेंच चांगलें साधलें आहे. मात्र अजून मुद्रित कोणतेंहि झालेलें नाही.

---

[ १९४३ मध्ये नागभीड येथे साजरा झालेल्या मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक महोत्सवांतील भाषणाचा यथाशक्य संक्षेप. ]

# विदर्भांतील मराठी नाटककार

श्री. द. ग. गोमकाळे, अकोला

साहित्याच्या क्षेत्रांत विदर्भाला फार थोर अशी परंपरा आहे. महाकवि भवभूति यांची ही जन्मभूमि आहे. मराठी आदिकवि मुकुंदराज याच भूमींत होऊन गेले. कविकुलगुरु कालिदासांनी आपल्या मेघदूत काव्याची स्फूर्ति याच भूमींत घेऊन त्याची रचना केली. अशी थोर परंपरा असलेल्या विदर्भांतील मराठी नाटककारांचा प्रस्तुत लेखांत आपल्याला विचार करावयाचा आहे.

एकंदर मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या तुलनेने पाहतां विदर्भांतील नाटककारांची व त्यांच्या प्रकाशित नाट्यकृतींची संख्या फारशी मोठी आढळणार नाही. परंतु या नाटककारांचें कार्य व त्यांच्या नाट्यकृति गुणगरिष्ठ आहेत, यांत मात्र शंका नाही. मराठी नाट्यवाङ्मयाचा व विशेषत: रंगभूमीचा आज मान्य असलेला इतिहास अवलोकन केला तर नाट्यसंस्थेचें बीजारोपण सांगली, कोल्हापूर, पुणें, मुंबई या प्रदेशाने करावें व त्या बीजाची योग्य ती जोपासना करून त्याचा फलपुष्पयुक्त वृक्ष विदर्भाने तयार करावा असेंच आजवर होत आलें असें नि:शंकपणें म्हणतां येण्यासारखें आहे. हें कार्य विदर्भाने गेलीं ५० वर्षें तरी केलें आहे. कुणाला ऋणमुक्त केलें तर कोणाच्या हलाखीच्या जीवनाला भरभराटीस आणून समृद्ध केलें. नटसम्राट म्हणून कीर्ति मिळविलेल्या बालगंधर्वांच्या कर्जाचा डोंगर विदर्भानेच साफ केला. संगीत नाट्याच्या किर्लोस्कर संप्रदायाला अण्णासाहेब किर्लोस्कर दिवंगत झाल्यानंतर विदर्भांतील नाटककारानेच अधिक समृद्ध करून अंदाजें एक तप तरी त्या क्षेत्रांत निरपवाद सजावट केली. ललितकलेच्या अस्थिर व नवांकुरित जीवनाला स्थिरभाव व समृद्ध कै. वीर वामनराव जोशांसारख्या नाटककारानेच केलें. सवाई गंधर्वांचें 'आत्मतेज' विदर्भांतील नाटककाराच्या नाट्यकृतीनेच व्यक्त झालें. नवनाट्याचा प्रवर्तक इब्सेन याच्या जागतिक कीर्तीच्या नवनाट्यतंत्राचा पहिला यशस्वी प्रयोग विदर्भांतील वा. वा. भोळ्यांनीच करून दाखविला व आजहि नवोदित नाटककारांत ज्यांचीं नांवें अग्रभागीं आहेत अशा थोड्या नाटककारांत विदर्भांतील नाना जोग, भावे व श्री. व्यंकटेश वकील हे आहेत. तेव्हा विदर्भांतील नाटककारांनी व त्यांच्या नाट्यकृतींनी केलेलें कार्य विदर्भालाच नव्हे, तर अखिल महाराष्ट्राला अभिमानास्पद वाटेल असेंच आहे.

विदर्भांत नाट्यरसिकांची उणीव कधीच नव्हती. अमरावतीचे दादासाहेब खापर्डे आणि त्यांचें कुटुंब, भोळे बंधु, नागपूरचे हरी पंडित, त्यांचे पुत्र बळवंतराव पंडित, डॉ. गर्दे, नानासाहेब केदार, काकासाहेब पुराणिक व श्रीमंत बाबुराव देशमुख आदि कोणाच्याहि तोंडांत येणारीं नांवें, अखिल महाराष्ट्रांतील थोर रसिकाग्रणींच्या मालेंत गुंफण्यासारखीं आहेत. याशिवाय विदर्भांतील सामान्य जनतेंतील चोखंदळ नाट्यप्रेम आणि रसिकता यांचा प्रत्यय मराठी नाट्यसंस्थांना पूर्णत: आलेला आहेच. भाव्यांच्या नाट्यपरंपरेचा सांगली, कोल्हापूर, पुणें, मुंबई येथे ज्या वेळीं संचार होत होता त्याच सुमारच्या काळांत विदर्भांतील खेड्या-पाड्यांतील नाट्यसंस्था नाट्यप्रयोग करीत असत—सुमारें ६०–७० वर्षांपूर्वीहि म्हणजे भाव्यांच्या नांवाचा नागपूर प्रदेशांतील खेड्यापाड्यांतील लोकांना परिचय होण्याची शक्यता नसलेल्या काळांतहि प्रस्तुत लेखकाच्या कुटुंबांतील पूर्वज पौराणिक नाटकांचे प्रयोग करीत असत व गायनाच्या सोईसाठी भांड्यांत

पाणी घालून, ज्वारीच्या कणसाच्या काठीला तेल लावून ती त्या भांड्यांतील पाण्यांत ठेवून त्यावर हात फिरवितांच निघणाऱ्या स्वराचा उपयोग करीत असत. द्रुग व तेलंगणाच्या सीमेशेजारीं असणाऱ्या गडचिरोली-सारख्या ठिकाणींहि हे नाट्यप्रयोग त्या काळीं होत असत असें ऐकतों.

आज विदर्भांत ज्यांचीं नाटकें प्रकाशित झालेलीं आहेत अशा नाटककारांपेक्षाहि ज्यांचीं नाटकें प्रकाशित झालीं नाहीत, केवळ हस्तलिखितांत पडून आहेत, अशा नाटककारांची संख्याहि मोठी असावीशी दिसते. एकेकाळीं गाजलेले प्रथितयश कादंबरीकार श्री. बाळकृष्ण संतुराम गडकरी यांची पत्रिकापहरण, मधुमाधव व दाहीरकन्या अथवा सिंधुग्राम हीं नाटकें अझून अप्रकाशित आहेत. या तीन नाटकांपैकी पत्रिका-पहरण हें नाटक १९०५–१९०६ सालीं 'महाराष्ट्र वाग्विलास' मासिकांत क्रमशः प्रसिद्ध झालें. पहिलीं दोन्हीं नाटकें सामाजिकच आहेत. आजच्या विकसित नाटकाचें सौष्ठव व कलागुण त्या नाटकांत बहुशः नस-तील, परंतु या नाटकांत समाज-जीवनोद्धाराला उपकारक असें तत्त्वज्ञान खास असावें असें त्यांच्या अभिजात अशा इतर वाङ्मयाकडे पाहून खास वाटतें. नागपूरचे पंढरी-नाथशास्त्री घाटे आदि विद्वानांचीं कांहीं नाटकें प्रसिद्ध झालेलीं नाहीत. बळवंतराव पंडित यांच्या नाटकांचीहि तीच अवस्था आहे. अशा कांही नाटककारांचा उल्लेख करणें आवश्यक वाटल्यामुळे ज्यांची साधारणपणें निश्चयात्मक माहिती मिळाली अशा कृतींचा उल्लेख प्रस्तुत लेखांत केला आहे. ज्यांच्या बाबत माहिती मिळूं शकली नाही अशा अज्ञात नाटककारांचा उल्लेख करतां येणें शक्य झालें नाही. विदर्भांत जें नाट्य-विषयक कार्य झालें त्याची स्फूर्ति व परंपरा विदर्भांतील कांही नाटककारांनी पुण्या-मुंबईकडील नाट्यविषयक चळवळीवरून घेतलेली असल्यामुळे त्या वेळच्या इतिहासाचें थोडक्यांत अवलोकन करणें क्रमप्राप्त आहे. कारण त्यांच्या कार्याचा दुवा या परंपरेशीं जुळणारा असा आहे. कै. महाजनी व कै. तात्यासाहेब कोल्हटकर हीं अशा प्रकारच्या नाटक-कारांचीं उदाहरणें होत. या परंपरेशी निश्चितपणें ज्यांच्या कार्याचा संबंध जोडतां येत नाही अशाहि कांही व्यक्तींनी नाट्यविषयक कार्य त्या काळीं केलें. त्यांच्याहि कार्याचा विचार या लेखांत केला आहे.

१८८५ सालीं जबलपूर येथे घंटय्या नायडू नांवाचे इंग्रजीचे प्रोफेसर होते. त्यांनी बुवाबाजी या विषयावर 'केशरी मंदील' या नांवाचें मराठी नाटक लिहिलें तें अर्थातच पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नव्हतें. ती संपूर्णतः स्वतंत्र काल्पनिक सामाजिक नाट्यकृति होती. तें त्या वेळीं प्रसिद्धहि झालें व १८८५ सालच्या विविधज्ञानविस्तारांत या नाटकावर टीका-लेखहि आला. घंटय्या नायडू म्हणजे महाराष्ट्रीय व्यक्ति नव्हे. अशा व्यक्तीने १८८५ सालीं एक स्वतंत्र नाट्यकृति लिहावी ही अत्यंत कौतुकाची व अभि-मानाची गोष्ट आहे. या ग्रंथनिर्मितीला कांही तरी स्वतंत्र परंपरा असावी व तिचें मूळ विदर्भांतच असावें, असें यावरून वाटल्यावाचून राहत नाही.

१८९० च्या सुमारास दत्तोपंत गोखले या नांवाच्या गृहस्थांनी 'संगति विपाक' नांवाचें नाटक लिहून त्याचे प्रयोग नागपुरांत करून दाखविले. त्याच सुमारास महाराष्ट्राचे मुलाफुलांचे कवि कै. ना. वा. टिळक यांनीहि गोदावरी अथवा 'दुर्दैवी सून' (१८९०) नांवाचें एक नाटक लिहिलें होतें, असा उल्लेख आढळतो. कै. पारखी व कै. विनायकराव खंडागुळे वकील १८९४ च्या सुमारास 'निरजोल्लास' नांवाचें एक मासिकहि चालवीत असत. त्यांनी आपल्या नाटकांचे प्रयोगहि नागपूर येथे करून दाखविले. परंतु या प्रयोगाचे इतिहास अगर तीं नाटकें आज काळजी-पूर्वक लिहून ठेवल्याचें आढळत नाही. नागपुरांत अशा प्रकारें नाट्यविषयक कार्य चालू होण्यापूर्वीच आकोला व अमरावती या भागांत नाट्यविषयक प्रयत्नांना सुरवात झाली होती.

महादेवशास्त्री कोल्हटकरांचें 'अथेल्लो' नाटकाचें भाषांतर १८६७ मध्ये झाल्याचा वर उल्लेख आलेला आहेच. त्याच सुमारास मुंबई विश्वविद्यालयांतील पदवीधरांपैकी कै. विष्णु मोरेश्वर महाजनी १८६९ सालीं मुंबई विश्वविद्यालयाचे पदवीधर होऊन १८७१

सालीं आकोला येथे पहिल्या असिस्टंट मास्तराच्या कामावर रुजू झाले. त्या वेळीं शिक्षण खात्यांतच डेप्युटी इन्स्पेक्टरच्या हुद्यावर श्रीराम भिकाजी जठार नांवाचे एक नाट्यरसिक आकोल्यास होते व या दोन नाट्यरसिकांना कै. बजाबा रामचंद्र प्रधान यांची साथ मिळाली. अकोला, अमरावती या दोन शहरीं कै. महाजनी व कै. जठार यांच्या बदल्या झाल्या व त्या वेळीं या मंडळींनी मराठी नाट्याची फार मोठी सेवा केली. श्री. महाजनी पुण्याहून विद्याविभूषित होऊन आलेले नव्या दमाचे नाट्यरसिक होते आणि त्या काळीं मुंबई प्रांतांत तरी पौराणिक नाटकें करणाऱ्या पुष्कळ संस्था होत्या. आर्योद्धारक गद्य नाटक मंडळीचें कार्यहि त्याच सुमारास चालू झालें. नाटकासंबंधीची अधिकाधिक आवड सुशिक्षितांतहि निर्माण झालेली होती. त्यामुळे आपल्या शिक्षणविषयक संस्थांतून अत्यंत हिरीरीनें नाटकाबद्दल अभिरुचि निर्माण करण्याचा श्री. महाजनी प्रयत्न करीत असत. आपल्या कोदंडाच्या भूमिकेमुळे पुढे प्रसिद्धीस आलेले हल्लीचे कीर्तनकार श्री. वेडेकर कै. महाजनी यांच्या प्रेरणेनेच रंगभूमीच्या रंगणांत विद्यार्थी असतांना प्रथम उतरले.

कै. श्री. महाजनी, श्री. प्रधान व श्री. जठार यांनी नाट्यकलेच्या विकासासाठी मनापासून प्रयत्न केले. १८७७ सालीं कै. महाजनी यांची बदली अमरावती येथे झाली. त्यापूर्वी श्री. जठार यांचीहि बदली १८७३ सालीं अमरावतीस झाली होती. पुढे ते शिक्षण विभागांत डायरेक्टरच्या हुद्यापर्यंत चढले. श्री. महाजनी यांची अमरावती येथे बदली होण्यापूर्वीच इचलकरंजीकर नाटक मंडळी अकोला येथे आली व त्या कंपनीचे मॅनेजर राघोपंत यांनी श्री. महाजनी व त्यांच्या मित्रांशीं परिचय करून घेऊन शेक्सपियरचीं नाटकें मराठींत आणावयाचीं असा निश्चय त्या मित्रमंडळानें केला आणि त्याप्रमाणे त्यांनी नाट्यलेखनहि केलें. कै. बजाबा रामचंद्र प्रधान व कै. श्रीराम भिकाजी जठार यांनी शेक्सपियरच्या Comedy of errors या नाटकांचें 'भ्रांति-कृत चमत्कार' या नांवाचें भाषांतर लिहिलें. कै. महाजनी यांनी 'Cymbeline', 'Winters Tale' आणि 'All is well that ends well' या शेक्सपियरच्या नाटकांचें अनुक्रमें 'तारा', 'मोहविलसित' आणि 'वल्लभानुनय' या नांवाचीं भाषांतरें लिहिलीं. पण केवळ हीं नाटकें लिहूनच ते थांबले नाहीत तर श्री. जठार व श्री. प्रधान या मित्रद्वयानें इचलकरंजीकर नाटक मंडळीला तीं नाटकें बसवून देऊन रंगभूमीवर त्यांचे यशस्वी प्रयोग करून दाखविले. १८७९-८० या सालांत इचलकरंजीकर नाटक मंडळीला या नाटकांच्या प्रयोगांवर खूप पैसा मिळाला. तत्कालीन विद्वानांना या प्रयत्नांची इतकी महनीयता पटली की विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांसारख्या पूर्वाश्रमी नट व नाट्यरसिक असलेल्या विद्वानाला आपल्या मालेंत त्याची दखल घ्यावीशी वाटली (निबंधमाला अंक ६०). "महाजनींचें 'तारा' नाटक म्हणजे भाषांतर नव्हतेंच. तें रूपांतर (adaptation) होतें. आजपर्यंत जेवढीं शेक्सपियरचीं नाटकें मराठींत झालीं आहेत तेवढीं सर्व निव्वळ भाषांतरादाखलच असल्यामुळे एतद्देशीय वाचकांस प्रायः दुर्बोध झालीं आहेत. वास्तव त्यांस समजेल व गोड लागेल अशा पद्धतीचें भाषांतर महाराष्ट्र भाषेंत करण्याचा हा प्रथमच प्रयत्न होय." अशी या नाटकाची सार्थ व योग्य प्रशंसा चिपळूणकरांनी केली. विदर्भांत उपरोक्त नागपूरकर मंडळी व विशेषतः कै. महाजनी, जठार आणि प्रधान या नाटककारांनी १८८० च्या आंतबाहेर केलेलें कार्य मराठी नाटकांच्या व रंगभूमीच्या विकासाच्या दृष्टीनें अत्यंत मोलाचें झालें यांत तिळप्राय शंका नाही.

इंग्रजी नाटकांचीं उत्कृष्ट भाषांतरें व रंगभूमीचा विकास घडवून आणणें या दृष्टीनें वरील मंडळीचे प्रयत्न महत्त्वाचे होते. तरी तो नाट्यकलेंतील विकासाचा एकापरीनें पहिला टप्पाच होता. मराठी नाट्यकलेच्या विकासाच्या अनेक पायऱ्या अजून चढून जावयाच्या होत्या. एका बाजूनें ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकें, दुसऱ्या बाजूनें इंग्रजी-संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें व तिसऱ्या बाजूनें अवस्था विष्कारांकित तत्कालीन परिस्थितीवर आधारलेलीं, पण कलाहीन वाङ्मयकृति असेंच त्या वेळचें मराठी नाट्याचें त्रिविध स्वरूप होतें. अपवाद काय तो किर्लोस्कर आणि देवल

यांच्या नाट्यकृतींचाच होता. किर्लोस्कर, देवल या दोन नाटककारांचीं नाटकें सोडलीं तर इतर नाटककारांच्या त्या काळच्या नाटकांत वाङ्मयीन मूल्याचा पूर्णतः अभावच होता.

अशा सामान्यतः वाङ्मयदृष्टचा खालच्या पातळीवर असलेल्या, कांहीशा परपुष्ट अशा, नाट्य-वाङ्मयाला वाङ्मयीन दर्जा प्राप्त करून देण्याचें— तिची कलात्मक पातळी उंचावण्याचें कार्य विदर्भातील नाटककारानेच प्रथम केलें. ते नाटककार म्हणजे **श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर** होत. त्यांनी 'वीरतनय' (१८९८), 'मूकनायक' (१९०१), गुप्त मंजूष (१९०१), 'मतिविकार' (१९०७), 'प्रेमशोधन' (१९१०), 'वधूपरीक्षा' (१९१४), 'सहचारिणी' (१९१८), 'परिवर्तन' (१९१७), 'जन्मरहस्य' (१९१८), 'शिवपावित्र्य' (१९२१), प्र. १९२४, 'श्रमसाफल्य' १९२८, (प्र. १९२९) व 'मायाविवाह' (१९२८) हीं नाटकें लिहिलीं. या नाटकांपैकी 'परिवर्तन', 'शिवपावित्र्य', 'श्रमसाफल्य' व 'मायाविवाह' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलींच नाहीत.

केशवराव भोसले यांच्या कंपनीला सुरवातीस चांगल्या नाटकांचा अभाव होता. १९१२ सालीं त्यांच्या कंपनींत फाटाफूट झाली आणि कंपनीचें जीवन धोक्यांत येऊं लागलें.

अशा वेळीं केशवरावांना **वीर वामनराव जोशी** यांचें 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' हें नाटक मिळालें. १९१३ सालीं २० सप्टेंबर रोजीं या नाटकाचा प्रयोग मुंबई येथे प्रथम करण्यांत आला. या नाटकाची सजावट महाराष्ट्रांतील ख्यातनाम चित्रकार कलावंत आनंदराव मेस्त्री यांनी केली. याच वर्षी केशवराव भोसले यांनी मराठी रंगभूमीवर मखमालीचा पडदा उघडला. ललितकलादर्श नाटक मंडळीला या नाटकाने अलोट पैसा मिळवून दिला. केशवराव भोसले यांच्या ज्या भूमिका अत्यंत गाजल्या त्यांस 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' नाटकांतील मृणालिनीची एक भूमिका होती. प्रभावी, रसोत्कट भावाविष्कार नाटकांत नाट्यपूर्णतेने वसत असला तर वाङ्मयीन अनेक दोषांना सारून नाटक रंगभूमीवर अपूर्व यश मिळवूं शकतें हें वामनरावांच्या या नाटकाने सिद्ध करून दाखविलें—कै. वामनराव जोशी यांच्या दुसऱ्या 'रणदुंदुभी' या नाटकानेहि रंगभूमीवर तसाच पराक्रम १९२७ सालीं गाजवून बलवंत संगीत नाटक मंडळीला तिच्या पडत्या काळांत फार मोठा आसरा दिला. त्यानंतर दोन वर्षांनी म्हणजे १९२९ सालीं त्यांनी 'धर्मसिंहासन' नाटक लिहिलें व तें नाटक नाट्यकला प्रसारक नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. या संस्थेंतील नटांचा संच ललितकलादर्श नाटक मंडळी किंवा बलवंत संगीत नाटकमंडळी यांच्या तुलनेनें सामान्यच होता. या नाटक मंडळींत स्त्रियाहि पुरुषांच्या भूमिका करीत असत. कमलाबाई नांवाची एक नटी 'मानापमान' नाटकांत धैर्यधराची भूमिका करीत असे. तरीहि या नाटकांतील उत्कट व प्रभावी वीररसामुळे या नाटकाचे प्रयोगहि यशस्वी होत असत.

कै. **वीर वामनराव** नाटकाचे रसिक असले तरी नाटकें लिहिणें हें त्यांच्या जीविताचें ध्येय नव्हतें. देशाभिमान व त्यासाठी मोठ्यांतील मोठा त्याग करण्याची सदैव तयारी असलेले ते राजकारणांतील कर्मयोगी होते. प्रखर देशाभिमान व स्वातंत्र्याची लालसा, त्यासाठी करावा लागणारा स्वार्थत्याग, पराक्रम त्यांच्या ठायीं होता व त्यासाठी आपला प्राण सदैव तळहातावर ठेऊन वागणारी वामनरावांची प्रकृति होती. स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी टिळकांच्या राजकीय तत्त्वज्ञानांत 'शठं प्रति शाठ्यम्' या तत्वाचा उपयोग करणें आवश्यक आहे हें त्यांनाहि मान्य होतें. १९०८ पासूनचा हिंदुस्थानचा राजकीय इतिहास अनेक आंदोलनांमुळे गाजला होता. हिंदुस्थानला निरंतर गुलामगिरींत दडपून ठेवूं पाहणारी ब्रिटिश राजसत्ता एका बाजूला, भीक मागून आर्जवें करून सनदशीर मार्गानें ब्रिटिशांचा अनुनय करूं पाहाणारा नेमस्त पक्ष दुसऱ्या बाजूला व मिळेल त्या साधनांनी स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी तळमळणाऱ्या— टिळकांच्या अनुयायांचा राष्ट्रीय जहाल पक्ष असे तीन पक्ष राजकारणाचें उघड युद्ध चालवीत होतें. ब्रिटिशांनी केलेल्या दडपशाहीमुळे तरुणांचें रक्त उसळी मारूं

पाहात होतें व त्यांतून ज्वालाग्राही क्रांतिकारकांचा एक भूमिगत पक्षहि तयार होत होता. या भूमिकेवरूनच वीर वामनरावांचीं नाटकें त्यांना अंतर्यामीं पटलेल्या सत्याच्या प्रचारासाठी अवतरलीं आणि त्यांच्या जिव्हारीं पटलेले विचार नाटकाच्या द्वारें त्यांनी समाजापुढे व्यक्त केले. 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' ह्या नाटकाला उर्दु 'खुबसुरत बला' या नाटकाचा केवळ नांवापुरता कथानकासाठी आधार होता. एरव्ही 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' नाटक त्या वेळच्या राजकीय परिस्थितीवर एक रूपक होतें, असें म्हणतां येण्यासारखें आहे. वीर वामनरावांच्या अंतःकरणांत वसत असलेल्या स्वातंत्र्यावद्दलच्या व देशोन्नतीच्या भावना तितक्याच उत्कटतेने त्यांच्या नाटकांत प्रतिबिंबित झाल्यामुळे त्यांनी आपल्या नाटकांत घातलेले प्रसंग भडक, अतिरंजित असले तरी त्यांच्यांत वसणाऱ्या ज्वालाग्राही भावनोत्कटतेने त्या वेळच्या प्रेक्षक वर्गाच्या अंतःकरणाचा तीं नाटकें वेध घेऊन जात असत. नाटकांतील या वीररसाच्या धो धो वाहणाऱ्या रसगंगेबरोबरच केशवराव व दिनानाथ यांचें अलौकिक संगीत वाकीचें काम करीत असे. सारांश कलेच्या व वाङ्मयाच्या दृष्टीने वामनरावांच्या नाटकांत अनेक दोष असले तरी सभोवारच्या राजकीय परिस्थितीचें अंतःकरणाचा वेध घेणारे प्रसंग नाटकांत पाहावयास मिळाल्यामुळे त्यांचीं तिन्ही नाटकें प्रभावी ध्येयाविष्काराच्या दृष्टीने रंगभूमीवर यशस्वी झालीं. या काळांत मराठी नाट्यवाङ्मयाचें पाऊल ध्येयवादित्वामुळे चार पावलें पुढेच पडलें.

तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या 'गुप्तमंजूषा' नाटकानंतर कै. धुण्डीराज रंगनाथ शेंबेकर, वकील, मलकापूर यांचें संगीत 'द्यूतविपाक' अथवा दमयंती हें नाटक प्रसिद्ध झालें व १९१५ च्या अखेरीस त्यांचेंच 'व्रतपालन' हें एकादशी व्रतावरील नाटक ललितकलादर्श नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. पण तें यशस्वी होऊं शकलें नाही. कै. शेंबेकरांचीं आणखीहि कांही अप्रकाशित नाटकें त्यांच्या चिरंजीवांच्या संग्रहीं असल्याचें ऐकतों. परंतु प्रयत्न करूनहि त्याबद्दलची माहिती मिळूं शकली नाही. याच काळांत श्री. बामणगावकरांचें 'धनुर्भंग' अथवा 'सीतास्वयंवर' हें नाटक १९१७ सालीं प्रसिद्ध झालें. या नाटकाचे प्रयोग आनंदविलास नाटक मंडळी करीत असे व तें यशस्वीहि झालें. खाडिलकरांच्या द्रौपदी नाटकानंतर (१९२०) लगेच श्री. वामणगावकरांनी त्याच कथानकावर 'आत्मतेज' (१९२०) नाटक लिहिलें व तें सवाई गंधर्वांच्या नूतन संगीत नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. या नाटकांतील सवाई गंधर्वांची ( रामभाऊ कुंदगोळकर) द्रौपदीची भूमिका विख्यात आहे.

१९१६ सालीं श्री. ना. के बेहेरे यांचें 'पिशारो' नाटक प्रसिद्ध झालें. याच सुमारास श्री. व. ह. पंडित यांनीहि कांही नाटकें लिहिलीं. 'कृष्णाकुमारी' व 'भ्रमविकास' हीं त्यांचीं नाटकें होत. पण तीं अजून अप्रकाशित आहेत. पंढरीनाथशास्त्री यांचींहि नाटकें याच काळांतील. 'भवानी सुंदर,' 'कर्मसंन्यास,' 'राशी रक्त' इ. नाटकें त्यांनी लिहिल्याचें ऐकतों. परंतु तीं नाटकेंहि प्रकाशित नाहीत. या काळांत कै. नानासाहेब केदारांनीहि 'एकलव्य' व 'गुरुदक्षिणा' या नाट्कल्या लिहिल्या होत्या असा उल्लेख आढळतो. १९२२ सालीं कविवर्य आनंदराव टेकाडे यांचें 'संगीत मधुरा' नाटक प्रसिद्ध झालें. त्याचे प्रयोग दक्षिणी सुबोध नाटक मंडळी करीत असे. 'मधुर मीलन' ही त्यांची दुसरी नाट्यकृति. 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' या नाटकानंतर वरील नाटककारांनी १९२२–२३ पर्यंत नाटकें लिहिलीं पण तीं प्रभाव पाडूं शकलीं नाहीत. १९२१–२२ पर्यंतचा काळ मराठी रंगभूमीच्या ऐन उत्कर्षाचा काळ होता. या काळांत तात्यासाहेब कोल्हटकर, वीर वामनराव जोशी व त्यांच्या मागोमाग बामणगांवकर या विदर्भीय नाटककारांचीं नाटकें प्रभावी ठरलीं. या वेळेपर्यंतचीं नाटकें सामान्यतः इंग्रजींतील शेक्सपिअर, शेरीडन, मोलिअर, अथवा संस्कृत साहित्यांतील परंपरांवरच आधारलीं होतीं व त्याच परंपरांना धरून त्या वेळीं नाट्यलेखन होत असे.

१९२१ सालानंतर मराठी नाट्यप्रदेशांत विधायक असा बदल घडून आला. संगीत रंगभूमीइतकीच महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील नटवर्गाच्या कर्तबगारीमुळे गद्य परंपराहि १९०७–१९०८ पासून

नांवलौकिकास येऊं लागली होती आणि एक बालगंधर्वांच्या गायनाची मोहिनी सोडली तर खरें नाट्य गद्यांतच वसत असतें याची जाणीव महाराष्ट्रांतील सूज्ञ प्रेक्षकास या काळांत निश्चितपणें पटूं लागली. शेक्सपिअर, शेरीडन, मोलिअर, यांच्या नाटकाची जादू कमी होऊन पाश्चात्यांतील आधुनिक नाटकांकडे, नाट्यप्रचाराकडे, रचनातंत्राकडे सूज्ञ व चिकित्सक नाट्यरसिकांचें लक्ष गेलें. अशा वेळीं विदर्भांत एका नवीन नाटककाराचा उदय झाला. मनांत नाट्यवस्तु विचारपूर्वक निश्चित करून प्रभावी व्यक्तिरेखनाच्या द्वारें आपलीं नाटकें रेखाटण्याचें कसब विदर्भांतील **श्री. वा. वा. भोळे** या नाटककारानेंच प्रथम दाखविलें. विदर्भांतील नाटककारांच्या नाट्यकृतींच्या दृष्टीनें तर ही गोष्ट निरपवादपणें खरी आहे. भोळे कुटुंब आणि नाट्यवाङ्मय व नाट्य संस्था यांचे ऋणानुबंध विदर्भांतील इतर कोणाहिपेक्षा अधिक जवळचे व घनिष्ट होते. बालगंधर्व व केशवराव यांच्यासारखे संगीत नट व अण्णासाहेब कारखानीस, भागवत, दाते, धोंधकर, टिपणीस यांच्या सारखे गद्य परंपरेंतील नाणावलेले नट दोघेहि भोळे कुटुंबाला सारखेच जवळचे होते. त्यांची चोखंदळ नाट्यदृष्टि संगीताच्या जलशाचें स्वरूप आलेल्या संगीत रंगभूमीपेक्षा केवळ आपल्या नाट्यगुणांनीं गद्य परंपरेला यथोचित दर्जा प्राप्त करून देणाऱ्या गद्य परंपरेनेंच अधिक आकृष्ट झाली व १९२३ सालीं श्री. भोळे (वा. वा.) यांचें पहिलें 'अरुणोदय' नाटक महाराष्ट्र नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें व तें यशस्वीहि ठरलें.

१९२० सालानंतर नवनाट्याची पहिली प्रभा महाराष्ट्रांतील ज्या नाटककारांच्या कृतींत आढळली त्यांत विदर्भांतील नाटककार भोळे यांना मानाचें स्थान आहे. इब्सेनप्रणीत नवनाट्याचा प्रसार पाश्चात्य देशांत एकोणिसाव्या शतकांत सर्वत्र झाला होता. फ्रेंच राज्यक्रांतीमुळे, त्या क्रांतीच्या पाठीमागे असणाऱ्या तत्त्वांमुळे, युरोपीय सर्व देशांत व्यक्तिस्वातंत्र्याचें वारें वाहूं लागलें होतें. सामान्य व्यक्तीच्या भावभावनांना, त्यांच्या सुखदुःखांना सामाजिक सुखदुःखाइतकेंच प्राधान्य मिळूं लागलें होतें. व्यक्तीच्या बाह्य हालचालींइतकेंच तिच्या आंतरिक प्रेरणा, आंदोलनें, संघर्ष, समस्या यांना महत्त्व प्राप्त झाल्यामुळे त्याचा आवश्यक परिणाम वाङ्मयावर झाला आणि सामान्य जनांच्या स्वभाव–गुण–दोषांमुळे सकारण अथवा अकारण निर्माण होणाऱ्या सामाजिक संघर्षाचें प्रतिबिंब ललितसाहित्यांत प्रामुख्यानें पडूं लागलें. या परिस्थितीचीं उषाकिरणें मराठी नाट्यकृतींतहि याच काळांत पडूं लागलीं.

श्री. तात्या भोळे यांच्या नाटकांत मार्मिक रेखीव व्यक्तिदर्शन, प्रतिपाद्य विषयाची व्यक्तिरेखनाच्या अनुषंगानें परिणामकारक मांडणी यांची कलात्मक एकरूपता आढळून येते. खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टींत अपूर्व व्यक्तिचित्रणाचीं अनेक उदाहरणें दाखवितां येतील. परंतु त्यांतील व्यक्ति उदात्त व व्यापक अशा सामाजिक व राजकीय ध्येयाच्या भूमिकेवरून रंगविलेल्या असल्यामुळे तीं व्यक्तिचित्रें एखाद्या सामान्य व्यक्तीचीं चित्रें असण्यापेक्षा एका विशिष्ट तत्त्वप्रणालीची तीं प्रतिनिधिक चित्रें होतीं. त्यांचा रामशास्त्री, कीचक, भीम, राम हीं पात्रें एक सामान्य व्यक्ति या नात्यानें त्यांनी रंगविलींच नाहीत. एखाद्या राष्ट्राच्या उदात्त तत्त्वप्रणालीचीं हीं पात्रें प्रातिनिधिक होतीं. त्यांत सामान्यत्वापेक्षा असामान्यत्वच अधिक वसत होतें. परंतु या इब्सेनप्रणीत नवनाट्यानें सामान्यांतील असामान्यत्वाचा शोध लावला. इब्सेनची नोरा, मिसेस आल्विंग हीं पात्रें सामान्य समाजांतीलच. त्यांच्या अंतःकरणाचा पडदा न पडदा सामाजिक संघर्षाच्या पार्श्वभूमीवर त्यांनी उकलून दाखवून सामान्य माणसाच्या अंतरंगांतहि असणाऱ्या असामान्यत्वाचा त्याने शोध लावला. त्या वेळेपर्यंतची कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी आदि विख्यात नाटककारांचीं नाटकें शेक्सपियरप्रमाणे Romantic अथवा अभिनव पद्धतीचीं होतीं; तर नवीन नाट्यतंत्र इंग्रजींतील Realism वर आधारित होतें. यांतील फरक Clayton Hamilton ने अत्यंत समर्पक रीतीनें व्यक्त केला आहे. Realists propose to show men what they are; the

Romantist tries to show men what they should be.

मनुष्य आहे तसा चित्रित करणें वास्तववादी लेखकाचें ध्येय आहे तर तो कसा असावा हें दाखविणें अभिनववादी लेखकाचें ध्येय असतें. खाडिलकरांचें व्यक्तिचित्रण अभिनववादी होतें तर भोळे आदि नाटककारांचें व्यक्तिचित्रण वास्तववादी आहे. दोन्ही प्रकारांना नाट्यवाङ्मयांत सारखेंच महत्त्व आहे. तात्यांच्या 'अरुणोदय' नाटकांत प्रेम व राजकारण यांचा झगडा उत्पन्न झाला असतां अरुणासारखे देशाभिमानी व रुद्रभासारखे मुत्सद्दी यांच्या हृदयसागरांत कोणते कल्लोळ होतात व प्रभावतीसारख्या तेजस्वी परंतु प्रेमळ स्त्रीचें उत्कट प्रेम विचारशक्ति स्थिर ठेवण्याचा प्रयत्न चालू असतांनाहि कसें फसवूं शकत असतें हें त्यानें यशस्वी रीतीनें दाखविलें आहे. व त्याचबरोबर तत्कालीन राजकीय परिस्थितीच्या अनुषंगानें प्रजेचा संतोष हाच कोणत्याहि राजसत्तेचा पाया असतो हेंहि कौशल्यानें व्यक्त केलें आहे. तात्यांचें हें नाटक मराठी नाट्यप्रदेशांत अभिनव व वास्तववादी संधिकालांतील आहे.

'अरुणोदय' नाटकानंतर ८ वर्षांनी तात्यासाहेब भोळे यांनी आपलें 'सरलादेवी' (१९३१) नाटक लिहिलें. लेखकाच्या उपजत प्रवृत्तीला अण्णासाहेब कारखानीसांसारख्या दिग्दर्शकाच्या व केशवराव दात्यांसारख्या नटश्रेष्ठाच्या निकट सहवासानें अधिकच मोहक स्वरूप आलें. तात्यांचें सरलादेवी नाटक समर्थ नाटक मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें. या नाटकांतील दात्यांची सत्यपालाची व सीतारामपंत जोशी यांची सरलेची भूमिका या दोन भूमिका चिरस्मरणीय राहतील अशाच होत असत. इब्सेनच्या तंत्रावर लिहिलेलें मराठींतील पहिलें यशस्वी नाटक असा गौरवपूर्ण अभिप्राय के. ना. काळे यांच्यासारख्या नाट्यतज्ञानें सरलादेवी या नाटकाबाबत दिला आहे. Ibsen च्या नाट्यतंत्राचें Archer ने खालीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे. The whole drama of the past, indeed–both its facts and its emotions–may be said to be dragged to light in the very stress and the pressure of the drama of the present. हें रचनातंत्र Ibsen च्या Worriors of the Heligo land या नाटकाला जितक्या सार्थतेनें लागू पडतें तितक्याच सार्थतेनें तें 'सरलादेवी' या नाटकालाहि लागू पडतें. इब्सेनच्या नाट्यतंत्राच्या पालनासाठी प्रयत्नाची पराकाष्ठा करून वळजवरीनें एकांक प्रवेशी नाट्यरचना करण्याचें कारण नाही. नवनाट्याचें तें एकमेव वैशिष्ट्य नव्हे, हें तात्यासाहेब भोळे यांनी 'सरलादेवी' नाटकांत अनेक प्रवेशी अंकाची रचना करून यशस्वी रीतीनें दाखवून दिलें आहे. सत्यपाल व सरला ह्या व्यक्तिरेखा मराठी वाङ्मयांत अलौकिक अशा उतरल्या आहेत.

भोळ्यांचें तिसरें नाटक 'कृष्णाकुमारी' १९५६ सालीं नागपूरच्या नागपूर नाट्यमंडळानें रंगभूमीवर आणलें. हें नाटक अनेक वर्षांपूर्वी श्री. भोळे यांनी लिहिलें होतें. या नाटकाची फक्त रंगीत तालीमच पाहावयास मिळाली. त्यानंतर या नाटकांत बरेचसे फेरफार प्रयोगाच्या दृष्टीनें व नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनें करण्यांत आले. परंतु त्यानंतरचे प्रयोग पाहावयास व नाटक वाचावयास न मिळाल्यामुळे या नाटकासंबंधीचा अभिप्राय देणें अवघड आहे. परन्तु एका व्यापक तत्त्वज्ञानाची बैठक व त्यासाठी कृष्णाकुमारीनें केलेला आत्मयज्ञ या दोहोंची नाट्यपूर्ण मांडणी हें त्या नाटकाचें वैशिष्ट्य खास मानतां येईल.

१९२८ सालीं **विश्वनाथ चिंतामण बेडेकरांनी** आपलें ब्रह्मकुमारी नाटक लिहिलें. १९३३ सालीं तें प्रसिद्ध झालें. या नाटकाचे प्रयोग बलवंत संगीत नाटक मंडळी करीत असे. या नाटकांत पौराणिक कथानकाच्या पार्श्वभूमीवर स्वतःच्या हक्काच्या जागरूकतेमुळे सावध झालेल्या स्त्रीविषयक प्रश्नाला अहिल्या व तारा या दोन पात्रांच्या द्वारें त्यांनी चालना दिली. बेडेकरांच्या या एकुलत्या एक नाटकानें बेडेकरांचें यशस्वी नाटककार म्हणून स्थान निश्चित केलें आहे. दुर्दैवानें बलवंत संगीत नाटक मंडळीनें सिनेमाच्या मागे लागून आत्मघात करून घेतला नसता तर

वेडेकरांचें हें नाटक अत्यंत लोकप्रिय झालें असतें व अधिक नाटयलेखनाची त्यांना स्फूर्ति मिळाली असती.

याच सुमारास नागपूर जिल्ह्यांतील पिपळा केवळाराम या खेड्यांत राहणारे **बालाजी लक्ष्मण सातपुते** यांनी १९१८ सालीं आपलें 'विजयी भारत' या नांवाचें नाटक प्रसिद्ध केलें. ऐक्य, समता आणि शांतताप्रस्थापन हाच भारताला एकमेव मार्ग आहे हें सांगण्याचा त्यांनी या नाटकांत प्रयत्न केला आहे. परंतु या नाटकाची कोणी फारशी दखल घेतलेली दिसत नाही. १९३० सालानंतर चार पांच वर्षांतच धंदेवाईक नाटक कंपन्यांची वाताहत झाली आणि मराठी रंगभूमीला दैन्याची अवकळा आली. तरीहि १९३० ते १९४० च्या दशकांत मराठींत पुष्कळ नाटकें लिहिलीं गेलीं.

१९३७ सालीं **कै. ना. कृ. दिवाणजी** यांनी 'सुनेचा सापळा' व 'राजकन्या पद्मावती' या दोन नाटिका लिहिल्या. परंतु या नाटिकांना उच्च असें वाङ्मयीन मूल्य नाही असें म्हटलें तरी चालेल.

१९३९ सालीं **प्रा. श्री. वि. भि. कोलते** यांनी 'सोडचिठ्ठी' ही कांहीशी उपहासगर्भ विडंबनात्मक नाटिका लिहिली. केवळ विडंबनात्मक व चुरचुरीत व रंजक चर्चाच या नाटिकेंत अधिक आहे. कोलत्यांची रसिकता अभिजात आहे व नाटकाची आवडहि अंतःकरणापासून आहे. परंतु नाटयलेखनाला त्यांच्या वाङ्मयसेवेंत महत्त्वाचें स्थान कधीच नव्हतें. कारण त्यांची प्रतिभा संशोधनांत व साहित्याच्या इतर क्षेत्रांतच अधिक डौलाने विहरणारी आहे. विदर्भांत या काळांत आणखीहि पुष्कळ नाटककार झाले व त्यांनी नाटयरचनाहि विपुल केली. अशा नाटककारांत श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे, श्री. भोसले, श्री. हंबर्डे, श्री. ओक, श्री. सूर्यकांत पंडित, श्री. म्हैसाळकर, श्री. भवाळकर आदि नाटककारांचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे.

**श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे** यांचें 'खरा प्रेमसंन्यास' हें नाटक १९३१ सालीं प्रसिद्ध झालें. त्याचे प्रयोग नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडळी करीत असे. गडकऱ्यांच्या प्रेमसंन्यासांतील पात्रें व विषय घेऊन गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यासा'चा उत्तरार्ध त्यांनी रंगविला आहे. 'राणी चंद्रावती' हें त्यांचें दुसरें नाटक. तें फारसें कोठे गाजल्याचें आढळत नाही.

**श्री. कृ. बा. भोसले** यांनीहि विपुल नाटयरचना केली असून अप्रकाशित अशी त्यांपैकी त्यांचीं पुष्कळच नाटकें आहेत. त्यांच्या नाटकांपैकी 'रक्तरंगण' हें हें ऐतिहासिक नाटक समर्थ नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर कांही दिवस बरेंच गाजलें होतें. याशिवाय 'पुत्रलालसा' हें त्यांचें सामाजिक नाटक, 'पद्मिनी' हें ऐतिहासिक नाटक, 'कादंबरी' (सामाजिक) हीं त्यांचीं नाटकें रमेश संगीत नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलीं. 'जरीपटका' हें नाटक श्रीरंग, श्रीकृष्ण व नवप्रभात या नाटक मंडळयांनी रंगभूमीवर आणलें. 'झाशीची राणी' ललिताभिनय नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. 'बेलभांडार' नवप्रभात नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. याशिवाय 'जित्याची खोड' 'अण्णासाहेब' 'शिवभिल्लीण' 'घातवार' 'भूख' व आणखी एक अशीं नाटकें रंगभूमीवर यावयाचीं आहेत, अशी माहिती नाटककारांकडून आली आहे. परंतु या सर्वांत 'रक्तरंगण' नाटकानेच श्री. भोसले यांचें नांव गाजविलें.

**श्री. हंबर्डे** यांनीहि पुष्कळच नाटकें लिहिलेलीं असून त्यांपैकी बरीच नाटकें प्रकाशित होऊन रंगभूमीवरहि आलेलीं आहेत. त्यांचें 'बिगारीचा बैल' हें नाटक १९३९ सालीं नाटयकला प्रवर्तक नाटक मंडळीने नागपूर येथे रंगभूमीवर आणलें. 'बाजीराव मस्तानी' 'अठरा अक्षौहिणी' 'कमळाच्या पाकळया' हीं तीन नाटकें शिलेदारांची 'मराठी रंगभूमि' ही नाटयसंस्था करीत असे.

श्री. हंबर्डे यांनी आजवर खालील नाटकें लिहिलीं. 'भोळा शेतकरी' मुंबई 'राष्ट्रयज्ञ' नाटयादर्श सं. ना. मंडळी १९३४ 'समाज कंटक'—भारत भूषण १९३४ 'स्वातंत्र्यदेवता' सच्चिदानंद १९३५ 'जावई बापू' परशराम सं. ना. मं. १९३७ 'झांशीची राणी' आनंद संगीत नाटक मंडळी १९३७ 'बिगारीचा बैल' 'अकलेचे खंदक' नाटयकला प्रवर्तक १९३८-३९ 'अग्निज्वाला' किशोर प्रकाश सं. ना. मं. १९४७ 'दख्खनची

जननी' आदर्श नाट्य मंदिर १९४७ 'बाजीराव मस्तानी', १९५५ 'कमळाच्या पाकळ्या' १९५६ 'अठरा अक्षौहिणी' १९५६ हीं नाटकें मराठी रंगभूमि करीत असून 'उडत्या तबकड्या' व 'गोपाळ राधा कृष्ण' हीं मराठी रंगभूमीच्या रंगभूमीवर लवकरच सादर केलीं जाणार आहेत. या नाटकांची रचना अगदी जुन्या वळणाची आहे. अभिजात नाटकांत आढळून येणाऱ्या गुणविशेषांचा व उच्च कलात्मक सौंदर्याचा या नाटकांत अभाव आहे. सर्व नाटकांच्या रचनेंत तोचतोपणा आहे. एक गंभीर प्रवेश व त्याच्या पाठोपाठ दुसरा विनोदी, मूळ नाटकाशीं केवळ विनोदापुरताच संबंधाने जोडलेला, असा प्रवेश अशी या नाटकांची रचनापद्धति आहे. त्यांचीं नाटकें प्रेक्षकांच्या अभिरुचींत रोज होत असलेला बदल, रचनातंत्रांतील विकास यांच्याशीं पूरक नसल्यामुळे त्यांना रंगभूमीच्या अथवा वाङ्मयाच्या दृष्टीने अभिजात असा दर्जा प्राप्त होऊं शकला नाही.

श्री. **अनंत वामन ओक** यांनी Alice sit by the fire ह्या जेम्स बॅरीच्या नाटकाचें रूपांतर 'वायकी कावा' या नांवाने १९३४ सालीं प्रसिद्ध केलें व त्याचा प्रयोग त्यांनी स्वतःच चालविलेल्या साहित्य संपादक मंडळ या संस्थेमार्फत करून दाखविला नाटकाची अभिजात आवड व नाट्यदृष्टि याचा प्रत्यय या नाटकांत खास घडतो. निर्घृण कालाने या महत्त्वाकांक्षी नाटककाराला ओढून नेलें नसतें तर त्यांच्याकडून उच्च दर्जाच्या नाट्यलेखनाची अपेक्षा करावयास अवसर होता.

श्री. **सूर्यकांत पंडित**, नागपूर यांचें 'सीमोल्लंघन' हें नाटक १९३५ सालीं प्रसिद्ध झालें. त्यांनी त्यानंतर कांही नाट्यरचना केल्याचें दिसत नाही.

श्री. **डॉ. भवानराव यशवंतराव म्हैसाळकर**, अमरावती यांचे 'प्रजेचा राजा' हें नाटक त्यांनी १९३३ सालीं लिहिलें; परंतु दुर्दैवाने अपघातांत त्यांना मृत्यु आल्यामुळे त्यांची नाट्यसेवा अधिक होऊं शकली नाही. हें नाटक बालनटांच्या आनंद संगीत मंडळीने रंगभूमीवर आणलें व त्यांतील त्यांच्या स्वतःच्या पद्यरचनेने प्रेक्षकांना त्यावेळीं आकर्षित केलें होतें. त्याच काळांतील श्री. रा. दि. भवाळकर यांचें 'श्रियाळ' नाटक आहे. याहि नाटककाराकडून आणखी नाट्यरचना झाल्याचें दिसत नाही. या नाटकाचे समर्थ नाटक मंडळीने यशस्वी प्रयोग केले (१९३३).

१९३३-३४ च्या सुमारास श्री. **शं. वा. नेरकर** यांनी साम्यवादावर 'संजीवनी' नांवाचें नाटक लिहिलें व नागपूर येथील साहित्य चर्चा नाट्यमंडळाने त्याचा प्रयोगहि करून दाखविला. परंतु यानंतर श्री. नेरकरांनी दुसरें कोणतेंच नाटक लिहिलें नाही व 'संजीवनी' पुस्तकरूपाने प्रकाशितहि झालें नाही.

१९४० ते १९५६ पर्यंतहि विदर्भांत पुष्कळ नाटककार झाले असून या काळांतील कांही उत्तम नाटकेंहि अजून प्रकाशित झालीं नाहीत. किंबहुना १९४० ते १९५६ या कालखंडांत विदर्भांतील नाटककारांची नाट्यरचना व तिचे कलागुण अखिल महाराष्ट्रांतील नाटककारांच्या नाट्यरचनेशीं तुलना केली असतांहि अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत.

१९३० पासून मराठी वाङ्मयाच्या सर्वच क्षेत्रांत झपाट्याने परिवर्तन घडत आलें असून पाश्चात्यांतील तंत्रानुसारी अनेक तंत्रप्रकार मराठी साहित्यांत आले. नाटकाच्या क्षेत्रांत विदर्भांतील व्यंकटेश वकील, भात्रे, नाना जोग आज आघाडीवर आहेत असें म्हटलें तरी चालेल. या काळांत भारतवर्षाच्या जीवनांतील सर्व क्षेत्रांत अनेक पक्ष, अनेक पंथ, अनेक वाद निर्माण झाले आणि त्यामुळे स्वत्वनिरपेक्ष अशी कलारचना दिवसेंदिवस अवघड होऊं पाहत आहे.

**व्यंकटेश वकील** यांनी १९४३ सालीं केवळ चार पात्रांवर आधारलेलें 'जन्माचे सोबती' नाटक लिहिलें व मराठी रंगभूमीच्या शताब्दि महोत्सवप्रसंगीं तें बक्षिसपात्रहि ठरलें. पतिपत्नीच्या संसारांत पतीला एका वेगळ्याच स्त्रीचें आकर्षण झालें असतां निरपेक्ष प्रेमाच्या बळावर सुखाच्या संसाराची वाताहात होण्याचा प्रसंग कसा टाळतां आला हें या नाटकांत फार चातुर्याने दाखविलें असून व्यक्तिरेखाहि उत्तम आहेत. या नाटकाची रचना एकांकप्रवेशी आहे. त्यांच्या तीन एकांकिका, 'खरा न्याय', 'गावकाकू'

व 'वायलचें पातळ', 'नव्या ज्योति' या नांवाने १९३९ साली प्रसिद्ध झाल्या. परंतु या एकांकिकांपेक्षाहि वकिलांचें खरें नाट्यकौशल्य त्यांच्या 'जन्माचे सोबती' या नाटकांतच अधिक आढळून येतें. ही वास्तवपूर्ण व नाट्यपूर्ण सामाजिक कथा असून आधुनिक काळांतील मध्यम स्थितींतील संसाराचें यथोचित दर्शन घडविते.

त्यांचें चवथें नाटक 'सारेच सज्जन' त्यांनी १९५४ सालीं प्रसिद्ध केलें. ही वकिलांची स्वतंत्र रचना नाही. जे. बी. प्रिस्टले या इंग्रजी नाटककाराच्या An Inspector Calls या नाटकाचा तो स्वैर अनुवाद आहे. नाटकांत कोणतीहि घटना प्रत्यक्ष घडलेली न दाखवितां केवळ संवादांतून त्यांनी प्रत्येक व्यक्तीचें स्वभावचित्र अत्यंत हृदयंगम व चित्तवेधक रंगविलें आहे. या नाटकाला रंगभूमीवर येण्याचें भाग्य लाभलें, पण फारच थोडा काळ. त्यामुळे त्याची प्रसिद्धि व्हावी तशी झाली नाही. यांत वापरलेलें तंत्र श्री. वकीलांचें नसलें व तें मूळ नाटकांतीलच असलें तरी मराठी वाङ्मयाला त्यांनी एका प्रयोगक्षम नवीन नाट्यतंत्राचा लाभ व परिचय करून दिला आहे. या कथानकाच्या पार्श्वभूमीवर विद्यमान समाजांतील अनेक मुखवटे त्यांनी रंगविले आहेत व अनेकांच्या बाह्य स्वरूपाशीं विसंगत पण सत्य अशा अंतरंगाचा अतिशय रंजकतेने परिचय करून दिला आहे. या नाटकाचे कांही प्रयोग मुंबईला झाले आहेत.

श्री. पु. भा. भावे यांचें 'विषकन्या नाटक' १९४४ सालीं प्रसिद्ध झालें असलें तरी त्यांचें लेखन त्यापूर्वीच झालें होतें. नागपूरच्या कोणत्याहि नाट्यमंडळाला त्यांची विषकन्या विषया रंगभूमीवर आणण्याची हिंमत झाली नाही. त्यांचें दुसरें नाटक 'स्वामिनी' मार्च १९५६ सालीं ललितकलादर्श तर्फे मुंबई येथे रंगभूमीवर आलें. श्री. भावे नाणावलेले कथाकार आहेत. परंतु नाट्यलेखनांत ते प्रथितयश खास नाहीत. वास्तवापेक्षा त्यांच्या नाटकांत अतिरंजित कल्पकतेलाच अधिक अवसर असतो. त्यांच्या दोन्ही नाटकांतील स्त्रिया आपल्या समाजांतील खास वाटत नाहीत. एकंदर स्त्रीजातीसंबंधीच भाव्यांच्या मनांत कांही तरी अढी असावी किंवा त्यांच्या मानसकन्या भारताबाहेरच्या तरी असाव्यात. त्याशिवाय स्त्रियांसंबंधींच्या इतक्या भयंकर कल्पना त्यांच्या मनांत कशा आल्या याचें कोडें उलगडत नाही. त्यांच्या 'स्वामिनी' नाटकांतील संवादहि नाविन्याच्या हव्यासापायीं रंजक असले तरी कृत्रिम वाटतात. नाटकांतील वातावरण अत्यंत बालिश, कुठे कुठे तर अत्यंत खालच्या पातळीवरचें असतें. 'स्वामिनी' नाटकाचा संपूर्ण तिसरा अंक त्याची साक्ष देईल. वास्तवाकडे व जीवनाकडे निरपेक्षतेने, निरहंकार मनोवृत्तीने त्यांनी पाहिलें तर यशस्वी नाट्यरचना त्यांना सहज साध्य आहे असें म्हणावयास पुष्कळ जागा आहे. समाजजीवनांत विकृति आढळत नाही असें नव्हे; परंतु त्यांचीं दोन्ही नाटकें वाचलीं म्हणजे विकृति म्हणजेच जीवन असें तर भाव्यांना वाटत वाहीना असा कोणालाहि संशय येईल.

श्री. वेडेकर, श्री. वकील, श्री. भावे हे आधी विदर्भाचे आणि नंतर मुंबईचे असें विदर्भाला म्हणतां येईल इतके विदर्भाचे या तीन नाटककारांचे घनिष्ठ संबंध आहेत. शिवाय वेडेकरांचें 'ब्रम्हकुमारी' भाव्यांचें 'विषकन्या' हीं नाटकें विदर्भांत राहूनच त्यांनी लिहिलीं आहेत. 'संदेश'कार अच्युत बळवंत कोल्हटकरहि त्या दृष्टीने विदर्भाचेच आहेत. परंतु त्यांचें विदर्भांत वास्तव्य त्या मानाने फारच कमी झालें व त्यांचा सर्व कार्यव्याप व कार्य मुंबईलाच अधिक होतें म्हणून या लेखांत त्याचा समावेश केला नाही. परंतु त्यांचा उल्लेख होणें आवश्यक होतें. म्हणून श्री. वेडेकर, भावे व वकील यांच्या नांवांच्या अनुषंगाने तो आवश्यकच झाला.

नाना जोगांच्या बावत मात्र असा कांहीच प्रश्न नाही आणि त्यांचें नाट्यकर्तृत्वहि वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. त्यांचें पहिलें नाटक 'चित्रशाळा' त्यांनी १९४८ सालीं लिहिलें. त्या नाटकाचा रंगभूमीवर प्रयोग अजून व्हावयाचा आहे. त्यांचें दुसरें नाटक 'सोन्याचा देव' त्यांनी १९४९ सालीं लिहिलें व तिसरें 'भारती'

१९५२ सालीं लिहिलें. या दुसऱ्या व तिसऱ्या नाटकाचे प्रयोग नागपूर नाटचमंडळानें करून दाखविले आहेत.

या तीनहि नाटकांची गुणवत्ता समतोल असली तरी 'भारती' नाटक या तीनहि नाटकांत त्यांतील नाटचवस्तूमुळे अधिक वैशिष्टचपूर्ण व उल्लेखनीय आहे. 'भारती' नाटक फ्राईडप्रणीत मनोविश्लेषणावर (Psycho Analysis वर) आधारलेलें आहे. मराठी नाटचसृष्टींत वर्टीच्या 'राणीचा बाग' नाटकाचें— व रांगणेकरांच्या 'रंभा' नाटकाचें अशीं दोन उदाहरणें सोडल्यास मनोविश्लेषणावर आधारित दुसरीं नाटकें नाहीतच. मराठी वाङ्मयांत मनोविश्लेषणात्मक वाङ्मयप्रकार अगदी अलीकडेच आलेला आहे व नवकथाकारांच्या आवर्जून केलेल्या प्रयत्नामुळे तो आता मराठी वाचकाला बराचसा परिचितहि झाला आहे. या दृष्टीने श्री. नाना जोगांची या नाटकांत आढळून येणारी नवप्रयोगक्षमता अभिनंदनीय आहे. 'भारती' या नाटकाची थोडीशी विस्तृत अशी चर्चा नागपूर नभोवाणीवरून १९५३ सालींच प्रस्तुत लेखकानें केली होती. व त्यांत तिसऱ्या अंकांतील भारतीच्या स्वभावाचें पर्यवसान वादातीत कसें नाही याची चर्चा त्या वेळीं केली होती. परंतु मराठी वाङ्मयांत श्री. नाना जोगांनी केलेला अभिनव प्रयोग अभिनंदनास पात्र आहे ही गोष्ट वादातीत आहे.

'चित्रशाळा' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत आचार्य दादा धर्माधिकारी यांनी नाना जोगांची नाटचरचना सहेतुक आहे असें सांगितलें असून एका विशिष्ट विचारसरणीचें प्रतिपादन नकळत व बेमालुमपणें करतां आलें तर करावें या बुद्धीनें त्यांनी लेखणी हातीं घेतली असा निर्वाळा दिला आहे. कोणतीहि कला निर्हेतुक असते या गोष्टीवर आमचाहि विश्वास नाही. वाद निर्माण होतो तो त्या सहेतुकतेच्या प्रमाणाबाबत. कला सर्वस्वी प्रचारसाधन म्हणून सहेतुकतेच्या पूर्णतः आहारीं गेली की ती मुळी कलाच राहत नाही. म्हणूनच 'विचारसरणीचें बेमालूम प्रतिपादन' असा निर्बंध पाळणें अनेकदा स्वतः नाटककाराच्या देखील शक्तिबाहेरची गोष्ट ठरते. कला ही कलाकाराच्या व्यक्तिमत्वांतून, त्याच्या प्रकृतिधर्मांतून व त्याच्या आत्मप्रतीत निश्चित अनुभूतींतून आकाराला येते. म्हणूनच कला ही ऐंद्रिक प्रेरणेपेक्षा आत्मिक प्रेरणांवरच आधारित असली तर कलेचा उच्चादर्श प्राप्त होऊं शकतो, असें गु. श्री. ना. बनहट्टी यांच्याप्रमाणे मलाहि वाटतें. कलेचें खरें स्वरूप व्यक्तिसापेक्षतेपेक्षा व्यक्तिनिरपेक्ष मनोवृत्तींतूनच प्रगट होऊं शकतें. उच्च कलेच्या आविष्कारासाठीं आत्मपरतेपेक्षा विश्वात्मकतेचीच आवश्यकता असते आणि विश्वात्मकता आत्मपरतेच्या विस्मृतींतून जीवनाच्या निरपेक्ष दर्शनानेंच प्राप्त होऊं शकते.

नाना जोगांच्या नाटकांवर विस्तृत विवेचन करण्याचें हें स्थळ नव्हे. परंतु सहेतुकता व प्रचार यांना जोग पूर्णतः आपल्या कावूंत ठेवून जर नाटचरचना करूं शकले तर त्यांच्याकडून उत्तम प्रकारच्या नाटचकर्तृत्वाची अपेक्षा करण्याइतकीं त्यांचीं नाटकें आशादायी आहेत. म्हणूनच. खांडेकरांनी श्री. नाना जोग यांच्या नाटकांचा अत्यंत आदरपूर्वक उल्लेख केला आहे. हल्ली त्यांनी शेक्सपियरच्या हॅम्लेट नाटकाचें रूपांतर लिहिलें असून त्याच्या प्रयोगाची तयारी जोमानें चालविली आहे.

१९४० नंतरच्या काळांत प्राध्यापक मधुकरराव आष्टीकर यांच्या नांवाचा उल्लेख करावा लागेल. त्यांनी आजवर डझनाच्या वर तरी नाटकें लिहिलीं आहेत. 'क्षणाची सून' 'जग माझें आहे' 'सावळागोंधळ' इ. त्यांचीं नाटकें असून त्यांना रंगभूमीवर स्थान मिळण्यासाठी स्वतःची नाटचसंस्था काढून त्यांनी आपल्या 'सावळागोंधळ' नाटकाचे प्रयोग मुंबई, अमरावती, नागपूरलाहि करून दाखविले आहेत. त्यांची बुद्धिमत्ता आणि सर्जनशाली प्रतिभा कौतुकास्पद आहे. त्यांची प्रतिभा शीघ्रप्रसु आहे असें म्हटल्यास चुकीचें होणार नाही. परंतु जीवनांतील गांभीर्याचा, सखोलतेचा त्यांच्या वाङ्मयाला स्पर्शहि अजून झाला नाही. काल्पनिकांत, अतिरंजितपणांतच अजून त्यांची प्रतिभा वावरत आहे. खेळकर विनोदी असेंच त्यांच्या बहुतेक नाटकांचें स्वरूप आहे. उत्तम नाटकाला विनोदाचें वावडें नाही. किंबहुना विनोदाचा वापर करूनहि जीवनांतील गंभीर सत्याचा प्रत्यय 'संशयकल्लोळ' सारखीं नाटकें घडवून देऊं शकतात.

परंतु आष्टीकरांचा विनोद त्या जातीचा नाही. त्याला अजून अभिजातपणा आलेला नाही. तो उथळ व कधी कधी अत्यंत खालच्या पातळीवर जात असतो. त्यांच्या परिचितांना त्याच्या प्रत्यक्ष जीवनांत आणि वाङ्मयांत विस्मयकारक अशी ही विसंगति वाटते. परंतु वाङ्मय हें लेखकाच्या सामर्थ्यांचें जसें निदर्शक असतें, तसें तें त्याच्या उणीवांचेंहि निदर्शक असतें. त्यांच्या प्रतिभेला जर गांभीर्याचा स्पर्श झाला व जीवनाकडे त्यांनी सत्य-शोधनाच्या मनोवृत्तीने पाहिलें तर त्यांची नाटयसेवा नाटयदेवतेच्या मंदिरांत खास रुजू होऊं शकेल.

**श्री. व. शा. वरखेडकर** यांचाहि तितक्याच आस्थेने विदर्भातील नाटककारांत उल्लेख केला पाहिजे. त्यांचीं 'ध्येयाचा ध्यास' १९४२ 'पूर्वग्रह' १९४३ हीं नाटकें प्रसिद्ध झालीं असून 'जनार्दनाचं घर' १९४९ 'जागोबाच्या राईत' १९५२ 'राजपुत्र' १९५२ व 'तोतया' १९५६ हीं नाटकें (हस्तलिखित) त्यांच्या संग्रहीं आहेत. 'पूर्वग्रह' नाटकाचे शताब्दि महोत्सवांत १९४३ सालीं नागपूर व सांगली येथे अभिनव नाटयमंदिराने प्रयोग करून दाखविले. श्री. वरखेडकर यांना नाटकाची अभिजात आवड असून नाटयलेखनांतहि प्रा. आष्टीकरांप्रमाणे त्यांची प्रतिभा शीघ्रप्रसु आहे. त्यांच्या प्रतिभेवर त्यांचा ताबा असण्यापेक्षा ते नेहमीच आपल्या प्रतिभेच्या आहारीं गेलेले आढळतात. ते तत्त्वज्ञानाचे विद्यार्थी असल्या-मुळे मनोविश्लेषणाकडे क्वचित स्थळीं विक्षिप्तपणाकडे त्यांचा ओढा आहे. कल्पनेच्या विश्वांत ते एकदा रंगले की त्यांचा वास्तवाशी बहुशः संबंधच सुटतो आणि अशा प्रकारची त्यांची प्रवृत्ति असल्यामुळे वास्तविक जीवनाचें दर्शन घडण्यापेक्षा काल्पनिक अतिरंजित नाटयदर्शनच त्यांच्या नाटकांत अधिक घडतें. त्यांची स्वाभाविक प्रवृत्ति गंभीर आहे आणि त्यांच्या नाटकां-चाहि स्वाभाविक धर्म गंभीरच आहे. परंतु अस्वाभाविक व काल्पनिक गोष्टींकडेच त्यांचा अधिक ओढा असल्या-मुळे त्यांचीं नाटकें अंतःकरणाचा वेध घेऊं शकत नाहीत. भावनोत्कटतेपेक्षा नीरस बुद्धिवादी चर्चाच त्यांच्या नाटकांत अधिक आढळते. परंतु त्यांची प्रतिभा प्रयोगक्षम आहे व त्यांच्या नाटकांची प्रकृति अभिजात असल्यामुळे आणि प्रयोगक्षम असे उत्तम संवाद लिहि-ण्याची हातोटी त्यांच्यांत असल्यामुळे भविष्यांत त्यांच्याकडून उत्तमोत्तम नाटयलेखनाची आशा करा-वयास भरपूर अवसर आहे.

**श्री शंकरराव कुळकर्णी** यांच्या नाटयलेखना-चाहि येथे उल्लेख केला पाहिजे. त्यांची प्रतिभा सदैव हात जोडून सेवेस तयार असते. त्यामुळे त्यांनी आता-पर्यंत सहा मराठी व एक हिंदी नाटक लिहिलें आहे. 'नांवांत काय आहे ?' हें नाटक त्यांनी १९४५ सालीं लिहिलें. 'प्रेयसी ? की माता ?' १९४८ 'माझी ही' १९५३ 'हिरवा मळा' १९५६ 'संस्कार' १९५६ 'पुष्पांजली' २ अंकी नाटिका हीं त्यांचीं मराठी नाटकें असून १९५४ सालीं कनककान्ता नांवाचें हिंदी नाटकहि त्यांनी लिहिलें आहे. यांपैकी 'प्रेयसी ? की माता ?' हें नाटक प्रसिद्ध झालें असून बाकीचीं अप्रकाशित आहेत. त्यांच्या प्रतिभेचा धर्म मात्र खेळकर असल्यामुळे विनोदाकडेच त्यांचा ओढा अधिक आहे. याच वर्षी त्यांच्या 'हिरवा मळा' या नाटकाला दुसऱ्या नंबरचें बक्षीस पुण्याच्या महाराष्ट्रीय कलो-पासक संस्थेतर्फे मिळालें आहे. त्यांच्या नाटकांवरून जीवनांत कांही गांभीर्य असेल या गोष्टीवर त्यांचा विश्वास नसावासा दिसतो. वास्तवतेपेक्षा अतिरंजित व कृत्रिम गोष्टींकडेच त्यांचा ओढा अधिक आहे. कल्पकता भरपूर आहे. परंतु वास्तवाचें अधिष्ठान नाही. साहित्य म्हणजे जीवनाशीं संपृष्टता याचा प्रत्यय त्यांचीं नाटकें वाचून घडत नाही. मात्र नाटयाची आवड त्यांच्या ठिकाणीं अमाप आहे आणि उत्साह दुर्दम्य आहे. उत्कृष्ट स्वभावरेखन ही नाटय-लेखनाची खरी कसोटी आहे याकडे त्यांनी कटाक्षाने लक्ष दिल्यास ते यशस्वी नाटककार सहज होऊं शकतील.

१९५४ सालीं **श्रीराम अत्तरदे, अमरावती** यांनीहि संगीत 'चालढकल' नांवाचें एक नाटक लिहिलें आहे. याच वर्षी लघुकथाकार **प्रा. पद्माकर डावरे**, खामगाव गो. सें. महाविद्यालय यांनीहि मृत्युंजय नांवाचें एक नाटक लिहिलें असून तें प्रकाशित झालें आहे व नाटयस्पर्धेत या नाटकाचा प्रयोग मुंबई

येथील नाट्यसंस्थेने केला आहे. 'कसेल त्याची जमीन' हें नाटुकलें त्यांनी १९५६ साली लिहिलें असून तें सरकारी प्रशस्तीसाठी पाठविण्यांत आलें आहे. 'सीमोल्लंघन' व 'काका मला वाचवा' हीं आणखी दोन नाटुकलीं त्यांनी लिहिलीं आहेत. 'काका मला वाचवा' हे नाटुकलें १९५५ सालीं 'आवाज' वार्षिकाच्या दिवाळी अंकांत प्रसिद्ध झालें.

**प्रा. सौ. वनमाला भवाळकर,** सागर विश्वविद्यालय यांनी लिहिलेलें 'संसाराचा सारीपाट' हें नाटक उल्लेखनीय आहे. या नाटकाला १९५४ सालीं मध्यप्रदेश शासन परिषदेने पहिलें बक्षीस दिलें. यांत हाताळलेली समस्या आजच्या सुशिक्षित संसारांत चालू अशी आहे. अतिरंजिततेच्या, कृत्रिमतेच्या आहारीं न जातां सुशिक्षित दांपत्याच्या जीवनांत घडणाऱ्या वास्तव प्रसंगाची नाट्यपूर्ण गुंफण स्वाभाविक व्यक्तिचित्रणाच्या द्वारें करून त्यांनी हें नाटक रंगविलें आहे.

श्री. **नित्यानंद मोहिते** यांनीहि संगीत 'रुक्मिणी-स्वयंवर' नांवाचें नाटक लिहिलें असून तें लवकरच प्रसिद्ध व्हावयाचें आहे. श्री. मुंगशीकर यांनीहि 'मराठ्यांचें सिंहासन' हें नाटक लिहिलें असून 'ललिताभिनय' या नाटकमंडळीने १९५३ सालीं तें रंगभूमीवर आणलें.

प्रसिद्ध लघुकथालेखक श्री. भा. द. भावे यांनीहि 'मानिनी' नांवाचें एक उत्तम सामाजिक नाटक लिहिलें असून त्यांत उत्तम प्रकारचे नाट्यगुण आहेत. अझून तें प्रसिद्ध व्हावयाचें आहे.

श्री. गंधे यांनीहि 'बालवीर' 'बालराज्य दिन' 'आमचा कार्यक्रम' अशा नाटिका लिहिल्या असून 'तीन नाटिका' या नांवाने त्या १९५३ सालीं प्रसिद्ध झाल्या. प्रा. मा. ल. व्यवहारे, अमरावती यांनीहि कांही नाट्यरचना केल्याचें ऐकतों.

**श्री. केशवराव केळकर,** श्री. पुरुषोत्तम व्यंकटेश दारव्हेकर व श्री. राम डोके या नवोदित मंडळीचाहि उल्लेख करणें आवश्यक आहे. श्री. केशवराव केळकर यांनीहि 'राजलक्ष्मी' नांवाचें नाटक लिहिलें असून तें प्रसिद्ध व्हावयाचें आहे. नभोवणीसाठी त्यांनी विपुल नाट्यलेखन केलें आहे.

श्री. **पुरुषोत्तम व्यंकटेश दारव्हेकर** एक अत्यंत महत्वाकांक्षी व भविष्यांत ज्यांच्या संबंधी मोठ्या उमेदी बाळगतां येतील अशा योग्यतेचे कलावन्त आहेत. त्यांची प्रतिभा व लेखन आज विकास पावत आहे. 'कलेचा काळा बाजार' हें नाटक त्यांनी १९५१ सालीं लिहिलें व त्याचा प्रयोग विदर्भ साहित्य संमेलनाच्या चांदा येथील अधिवेशनांत त्यांच्याच नाट्यसंस्थेने करून दाखविला. सॉमरसेट मॉम यांच्या Constant wife या प्रसिद्ध नाटकाचा 'सप्तपदी' या नांवाने त्यांनी स्वैर अनुवाद केला असून १९५४ सालच्या नागपूर येथील विदर्भ साहित्य संमेलनांत त्यांच्याच नाट्यसंस्थेने या नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला. याशिवाय त्यांनी 'तीन पावलें' 'आक्रोडाचें झाड' 'कल्पनेचा खेळ', 'जगा तुझी तऱ्हा', 'कोण होता तो' या गेल्या पांच वर्षांत एकांकिका लिहिल्या असून 'कल्पनेचा खेळ' या नांवाने या एकांकिकांचा संग्रह त्यांनी प्रसिद्ध केला आहे (१९५५) व त्याचा शासन साहित्य परिषदेने योग्य तो पुरस्कारहि केला आहे. उपहास, व्याजोक्ति हीं त्यांच्या प्रतिभेचीं तीक्ष्ण शस्त्रें असून कल्पकता हा त्यांच्या प्रतिभेचा सहज स्वभाव आहे. या भावनोत्कटतेची व खऱ्या नाट्याची जोड जीवनाभूतींतून मिळूं शकली तर ते भविष्यकाळांत उत्तम नाटककार होऊं शकतील यांत तिळमात्र शंका नाही.

श्री. **राम डोके** यांनी अजून कोणतेंहि नाटक लिहिल्याचें ऐकिवांत नाही. परंतु उपहासगर्भ, विडंबनात्मक विनोदी एकांकिका मात्र त्यांनी लिहिल्या आहेत, आणि त्या सर्वांना आवडल्या आहेत. 'कवितांचें दुकान' 'दादाभाई नौरोजी कसा झाला?' 'कौटुंबिक अणुयुद्ध' 'अब्जबुद्धयांचें पालक मंदिर' 'अब्जबुद्धे शाळा काढतात' या त्यांच्या एकांकिका प्रसिद्ध आहेत.

प्रस्तुत लेखकानेहि १९५० सालीं 'आजचा संसार' या नांवाचें एक सामाजिक नाटक लिहिलें होतें. परंतु नाट्यलेखन म्हणजें सहज साधणारी व लीलया यश देणारी गोष्ट नव्हे याचा प्रत्यय प्रस्तुत

लेखकाला घडवून देण्याचें कार्य केलें. त्या नाटकाचें हस्तलिखित बरेच दिवस बेपत्ता होऊन हल्ली तसेंच कोठे तरी पडलें आहे. नागपूर येथील श्री. आबा लांबे व मामा शिर्के या दोघांनी 'आप्पासाहेब भोसले' या नांवाचीं दोन नाटकें लिहिलीं होतीं व त्यांच्या नाट्यमंडळाने त्या नाटकांचे चुरशीने वेगळे प्रयोगहि केले होते. एका नटसंघाने राजगृहींची वेषभूषा मिळवून अप्पासाहेब भोसले यांची भूमिका करणाऱ्या नटाला शहरांतून मिरविलें होतें. मामा शिर्के यांनी 'सह्याद्रीचा सिंह' या नांवाचें आणखी एक नाटक लिहिलें होतें. परंतु तीं नाटकें पुस्तक रूपाने प्रसिद्ध झालीं नाहीत.

गेल्या ७०-८० वर्षांतील नाटककारांचा व त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांचा आतापर्यंत संकलनात्मक व धावता इतिहास आपण अवलोकन केला आहे. या लेखांत ज्यांच्या नांवांचा उल्लेख झालेला नाही असे आणखी किती तरी लेखक असूं शकतील. परंतु माहितीअभावीं त्यांचा उल्लेख करतां आला नाही. अनवधानामुळेहि कोणाचा उल्लेख व्हावयाचा राहिला असेल. परंतु नाईलाज आहे. अशा सर्व अज्ञात लेखकांना 'क्षमस्व' अशी याचना करण्यापेक्षा दुसरा इलाज नाही. वरील सर्व विवेचनावरून एकंदर मराठी नाट्यसाहित्यांत कै. महाजनी, तात्यासाहेब कोल्हटकर, कै. वीर वामनराव जोशी, श्री. तात्यासाहेब भोळे, श्री. वेडेकर, श्री. वकील, श्री. भावे व श्री. जोग यांच्या नाट्यकृति मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकाला वगळून चालतां येणार नाहीत, इतक्या महत्त्वाच्या आहेत हें मान्य करावेंच लागेल. मराठी नाट्यसाहित्यांत गेल्या ५० वर्षांत जे नवप्रवाह आले त्यांचें प्रवर्तनच नव्हे तर संवर्धन करण्याचेंहि श्रेय या विदर्भातील नाटकारांनाच आहे. तेव्हा या लेखाच्या सुरवातीला विदर्भातील नाट्यपरंपरेबावत जे अभिमानाचे उद्‌गार काढलेले आहेत ते सार्थ आहेत असें प्रस्तुत लेखकाप्रमाणेच इतरांनाहि वाटेल, असा विश्वास वाटतो.

[ मातृभूमीच्या चालकांच्या सौजन्याने ]

---

## सुरम्य ही नाट्यकला

सुरम्य ही नाट्यकला
प्रतिसृष्टि निर्मि येथ
काव्यभरी शब्दोशब्दीं
श्राव्य, दृश्य नवनीत !

भूत उभे करी पुढे
मनोरम सत्याहुनी
वर्तमान नित पाही
भविष्यत् रङ्गभूमि !

ललित वाङ्मयांतरीं
नाट्यप्रकार प्रभावी
नायक, नायिका, खल
धन्य नाटककार वी !

कन्या, पुत्र किती किती ?
शूर, वीर, कलावन्त
मराठीच्या आद्यपदीं
विष्णुदास भावे ख्यात !

भारतीय आदर्शास
कालीदास भवभूति
वंद्य शूद्रकादि, भास
सदा संपन्न भारती !

—तु. ना. काटकर

नाट्यसमालोचन

# श्रीमती सौ. सुमतीदेवी धनवटे यांचें 'धुळीचे कण'

प्रा. माणिक के. बैतुले, एम्. ए., साहित्यरत्न

'धुळीचे कण' हें सौ. सुमतीदेवींनी लिहिलेलें पहिलेंच तीन अंकी नाटक. कांग्रेसचें ६४ वें अधिवेशन आणि विदर्भ साहित्य संघाचा तिसरा नाट्यमहोत्सव ही दुहेरी पर्वणी साधून मुंबई राज्याचे मुख्य मंत्री माननीय यशवंतराव चव्हाण यांच्या हस्तें दिनांक ७ रोजीं धनवटे रंगमंदिरांत वरील नाटकाचा पहिला प्रयोग अपेक्षेप्रमाणेंच यशस्वीरीत्या पार पडला. प्रस्तुत प्रयोगाकरितां मा. कृष्णराव यांनी प्रयोगाचें संगीतदिग्दर्शन केलें, पद्यलेखन ग. दि. माडगूळकरांनी केलें आणि नाट्यदिग्दर्शन श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी केलें. स्नेहप्रभा प्रधान, सुमती गुप्ते, प्रसाद सावकार, वसंत ठेंगडी, वसंत जोगळेकर, विमला वसिष्ठ, सोमा आणि डॉ. घाणेकर इत्यादि प्रथितयश नटांनी प्रस्तुत नाटकांत आपला जीव ओतला होता.

ग्रहलाघवाचें वेड लागलेल्या मध्यम स्थितींतील विधवा आईच्या माया आणि नयनतारा या दोन कन्या. माया ही त्यागी, उदात्त, निग्रही, आणि परिवारपालनाच्या कर्तव्यापुढे प्रेमाची मातब्बरी न समजणारी आदर्श कन्या व शिस्तीकरितां प्रथम कठोर वागून पुढे आपल्या उच्छृंखल बहिणीचें जीवन नष्ट होऊं नये म्हणून आपल्या प्रेमसर्वस्वाचें बलिदान करायला प्रवृत्त झालेली आदर्श भगिनी आहे; तर नयनतारा ही आईच्या फाजील लाडानें आणि वडील बहिणीच्या सौजन्यानें प्राप्त झालेल्या स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग करणारी व तेरड्याच्या रंगाप्रमाणे आपल्या प्रेमाचे रंग सारखे बदलणारी, तरुणांना आपल्या सौंदर्यपाशांत ओढून त्यांचा त्याग करणारी व त्यांचें आयुष्य धुळीला मिळविणारी रूपगर्विता उच्छृंखल षोडशा कन्या होय. या परिवारांतील आणखी एक महत्त्वाची व्यक्ति म्हणजे लढाईंत पंगु झालेला, त्यामुळेच विलासी पत्नीनें परित्याग केलेला, अंतर्यामीं दुःखी पण बाह्यतः खेळाडूपणानें जगाकडे पाहून आपल्या अनुभवानें या पोरक्या पोरींचें जीवन सफल करण्याकरितां झटणारा मेजरकाका होय. मेजरकाकाच्या मित्राचा मुलगा प्रफुल्ल बालपणापासून प्रस्तुत परिवाराशीं निगडित असतो. त्याचें मायावर प्रेम जडतें. पण परिवाराच्या पालनाचा पत्कर घेतलेली माया त्याच्याविषयीच्या आपल्या प्रेमभावना प्रयत्नपूर्वक दडपून कर्तव्याच्या हाकेला ओ देते. निराश प्रफुल्ल मायेची मूर्ति हृदयांत ठसवून विलायतेला जातो. तो परत आल्यावरोबर शरद आणि प्राध्यापक विनय यांच्याशीं प्रेमाचे चाळे करून आपल्या व प्रेमपात्राच्या तोंडाला काळोखी फासलेली नयनतारा त्याला आपल्या सौंदर्यजाळ्यांत ओढण्याचा तांतडीनें प्रयत्न करते. प्रफुल्लच्या लक्षांत दोघींचीहि परिस्थिति येते. परंतु मायाची धाकटी बहीण म्हणून प्रफुल्ल नयनतारेच्या सौंदर्याचें कौतुक करतो व सलगीहि ठेवतो. नयनतारा या सलगीचा गैरसमज करून मायेला टोमणा मारते की तिनें जें गमाविलें आहे तें मी मिळविलें आहे. परंतु अल्पावकाशांतच सौंदर्याशिवाय नयनतारेंत कांहीच नाही, मानवता तर मुळीच नाही, नयनतारेचें शरीरसौंदर्य नष्ट होणारें आहे, उलट मायेच्या अंतःकरणाचें सौंदर्य शाश्वत असून ती लाखपटीनें नयनतारेपेक्षां श्रेष्ठ आहे, याची प्रफुल्ल नयनतारेला स्पष्ट

जाणीव देतो. हा प्रेमभंग होतांच नयनतारा अत्यंत दुःखी होते आणि तिच्या आईला व वहिणीला कोणत्याहि परिस्थितींत हा प्रेमभंग टाळलाच पाहिजे असें वाटून त्याच वेळीं प्रफुल्लने पुनः मायेला प्रेमयाचना केली असतां आणि नयनतारेवर आपलें प्रेम कधीहि बसणें शक्य नाही याची स्पष्ट कल्पना दिल्यावरहि प्रफुल्लने नयनतारेशीच विवाह करावा असा आग्रह धरते. सखोल आणि गंभीर विचार करणारा प्रफुल्ल याच वेळीं असेंहि सांगतो की नयनतारेचा प्रेमभंग झाला नसून तिचा सौंदर्यगर्व दुखावला गेला आहे. आणि ही वस्तुस्थिति असते. सौंदर्यजालांत अडकलेल्या बाहुल्यांचा अनुभव घेऊन बेफाम झालेली नयनतारा, प्रफुल्लसारख्या डोळस पुरुषाकडून तिच्या सौंदर्याच्या धिक्काराचें झणझणीत अंजन मिळतांच शुद्धीवर येते. वडील वहिणीचा स्वार्थत्याग आणि उदात्त प्रेमाचा आदर्श यांचीहि नयनतारेला या वेळीं जाणीव होऊन ती स्वतःच पुढाकार घेऊन प्रफुल्ल व माया यांचें मीलन घडवून आणते. हें नाटकाचें थोडक्यांत संविधानक आहे.

वरील सुखपर्यवसायी नाटकाला लेखिकेने ' धुळीचे कण ' हें मोठें अन्वर्थक नांव दिले आहे. कारण प्रत्येक प्रमुख पात्राला आपलें अस्तित्व लक्षांत घेऊन आपण धुळीचे कण असल्याचा साक्षात्कार होतो. प्रस्तुत शब्दाचाहि वापर नाटकांत लेखिकेने समयोचित केला आहे. प्रस्तुत नाटकांतील प्रफुल्लच्या तोंडांतील एक विधान विचार करण्यासारखें आहे. ' आंधळेपणानं प्रेम करणं हा स्त्रीचा धर्म असला तरी डोळसपणानं विचार करणं हा पुरुषाचा धर्म आहे; ' असल्या प्रकारचें वाक्य नेहमीच नाट्यानुकूल असतें. तें इथेहि आहे. परंतु याच नाटकांत आंधळेपणानं प्रेम करून उच्च कर्तव्याकरिता त्या प्रेमाचा त्याग करणारी माया अधिक प्रभावीपणाने दाखविलेली आहे. तसेंच डोळसपणाने प्रेम करणाऱ्या प्रफुल्लबरोबर आंधळेपणाने प्रेम करणारे पुरुष शरद् आणि प्रा. विनय हेहि दाखविले आहेत. हें लक्षांत आल्यावरोबर दारूचा एकच प्याला घेतल्यानंतर तो न सुटणाऱ्या सुधाकराबरोबर एक प्याला घेऊनहि दारू सोडणारा गडकऱ्यांचा ' भगीरथ ' दृष्टीपुढे उभा राहतो. कसलेल्या कलावंताच्या हातून घडलेले हे दोष विशिष्ट हेतूकरितां दोषास्पद ठरत नाहीत हेंच खरें.

प्रस्तुत नाटकांतील चुरचुरीत संवाद शृंगार व हास्योत्पादक असल्यामुळे गडकऱ्यांच्या नाटकाप्रमाणे क्वचित कथाप्रवाहास खळ पाडणारे असले तरी कंटाळवाणे नाहीत. प्रल्हादावाच्या वेडामुळे उत्पन्न झालेला विनोद कोल्हटकरांच्या ' प्रेमशोधन' नाटकांतील पहिल्या अंकाचें स्मरण करून देतो. प्रस्तुत नाटकांतील मेजर काकांचें चित्र ' आंधळ्याच्या शाळेंतील ' डॉक्टरची आणि ' तुझें आहे तुजपाशीं ' मधील काकाजी व आचार्यांची त्यांच्या त्यांच्या गुणविशेषासह आठवण करून देतें. नाटकांतील एकंदर वातावरण वर्तमान परिस्थितीला धरून असल्यामुळे वास्तव तर आहेच, परंतु प्रफुल्ल आणि माया यांच्या स्वभावचित्रणामुळे उद्‌बोधकहि आहे. मेजर काकांचें स्वभावचित्र मोठें करुणरम्य व हृदयस्पर्शी आहे. साऱ्याच पात्रांकडे पाहिलें की आपल्या भोवताल-च्या व्यक्ति घासूनपुसून नाटकांत उभ्या केल्या आहेत असें वाटतें. नाटक हें दृश्यश्राव्य काव्य आहे. थोर कलावंतांनी केलेल्या प्रयोगाने हें नाटक तसें असल्याचें तर सिद्ध केलेंच आहे. परंतु लेखिकेच्या लेखणीने पठनीय असल्याचें प्रत्ययाला आलें आहे. एक प्रवेशी अंकाच्या तंत्रांत बसविल्यामुळे या नाटकाला ३ अंक अपुरे पडतात. तिसऱ्या अंकांत केवळ माया आणि नयनतारा यांच्या संघर्षाचा परमबिंदू दाखवून चवथ्या अंकांत नयनतारेचें परिवर्तन जास्त स्वाभाविक रीतीने दाखवून नाटकाचा आहे तोच शेवट अधिक उत्तम रीतीने करतां आला असता. परंतु उत्कृष्ट संगीताचा अंतर्भाव करूनहि नाटक केवळ ३ तासांतच संपविण्याचा कटाक्ष असल्यामुळे नाटक तीन अंकांतच आटोपणें अनिवार्य होतें.

प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या दृष्टीने पुढील कांही दोष नजरेला आले ते लेखिकेला पटल्यास पुढील प्रयोगांत सुधारण्यासारखे आहेत. उद्घाटनाचा नारळ प्रत्यक्ष रंगमंचावर न फुटतां पडद्याबाहेर फुटतो आणि पडदा उघडल्यानंतर जवळ जवळ पांच मिनिटें कोणत्याहि

पात्राचा प्रवेश न होतां मधुर हार्मोनियमवादन सुरू असतें. मंगलाचरणाची यामुळे उणीव भरून निघत असली तरी पडदा उघडण्यापूर्वी तें झालेलें बरें. पांच मिनिटेंपर्यंत शून्य रंगमंच दृष्टीला कधीच प्रशस्त वाटत नाही. आंग्ल पद्धतीचा पोषाक मराठी परिवारांत शिरला तो नाटकांतहि येणें अनिवार्य आहे. पण न रुळलेल्या पंजाबी पोषाकांत जुन्या नाट्यसंगीताच्या चालीवर मराठी पद बरें वाटत नाही. एखादा हिंदी गझल वा शेर तरी गायला जावा किंवा पोषाक तरी बदलावा. नाटकांत खरोखरच नृत्याचा अंतर्भाव स्वागतार्ह आहे. परंतु पाहिलेलें नृत्य चित्रपटाच्या धर्तीवर आहे. परंतु चित्रपटी नृत्य मुळांतच परिवारांत शिरल्यामुळे नाट्यनृत्याचा हा बळी अनिवार्य आहे तथापि दिग्दर्शकांनी या मुद्याचा विचार करावा. नोकराला हाक मारण्याची पद्धत हुकुमी नसून लाडिक होती आणि नोकराचें पात्र केवळ सूच्य होतें. लाडिकपणा सहेतुक असेल तर हरकत नाही. पण तो अकारण असल्यास केवळ पात्रवैशिष्टच म्हणून क्षम्य नाही. मृदुगंधेचा आंग्ल पद्धतीचा पोषाक केवळ वैचित्र्यापलीकडे वातावरणास कुठेच पोषक नाही. अद्याप मराठी समाज इतका पुढे गेला नसल्याने हा प्रकार वास्तव तर नव्हेच पण इष्टहि नव्हेच. तिसऱ्या अंकांत प्रफुल्लच्या मागे नयनतारेचा धावण्याचा अभिनय बराच कृत्रिम वाटतो. आणि तिसऱ्या अंकांतील कथेचा धावता वेग लक्षांत घेतां ही घटना नाटक अद्याप अप्रकाशित असल्यामुळे अनेक दृष्टीने पुनः विचारांत घेणें आवश्यक वाटतें.

नाटक आणि प्रयोग यांतील अनिवार्य दोष लक्षांत घेऊनहि तें अत्यंत यशस्वी झाल्यामुळे नाट्यलेखिका अभिनंदनास पात्र आहे. किर्लोस्करांपासून वरेरकरांपर्यंत अनेक थोर नाटककारांची मालिका महाराष्ट्रास लाभली आहे. यांपैकी कांहींनी नाटककार, दिग्दर्शक व नट या तिहेरी भूमिका वठविल्या आहेत. परंतु यांपैकी एकाहि नाटककाराच्या भाग्यांत स्वतःच्या बळावर आपल्या नाटकाचा प्रयोग घडवून आणण्याचें सामर्थ्य नव्हतें. संस्थानिक किंवा नाटकमंडळचा यांच्यापैकी कुणाच्या तरी आश्रयानेच नाटकाचा प्रयोग शक्य होत असे. सौ. सुमतिदेवींना ज्याप्रमाणें नैसर्गिक प्रतिभा लाभली आहे त्याप्रमाणेंच आपल्या लेखणींतून उतरलेल्या कोणत्याहि नाटकाचा प्रयोग घडवून आणण्याचें आर्थिक सामर्थ्यहि लाभलें आहे हें लेखिकेचेंच नव्हे तर साऱ्या मराठी नाट्यरसिकांचें मी महद्भाग्य समजतों. पहिल्याच नाटकांत लेखिकेनें नाटकाला सुखपर्यवसायी करून आपल्या सर्व भावी नाट्यपरंपरेचें भविष्य वर्तविलें आहे. नाटक दुःखपर्यवसायी केल्यानेच तें चटका लावणारें म्हणून यशस्वी होतें या आधुनिक नाटककारांचा बळी घेणाऱ्या दुष्ट मोहापासून लेखिकेने स्वतःला दूर ठेवलें आहे. संपूर्ण मानवी जीवन प्रथमच दुःखी आहे. त्याला नाटकांत वास्तवता जेवढी पाहिजे तेवढीच उदात्त उद्बोधक रम्यरंजनहि पाहिजे आहे. हें रंजन ट्रॅजेडींनी निश्चितच व्हावयाचें नाही, या भारतीय नाट्यपरंपरेचें रक्षण लेखिकेने केलें आहे, याबद्दल लेखिका धन्यवादास पात्र आहे. ऐतिहासिक आणि इतिहासरम्य (सेमी हिस्टॉरिक) पौराणिक आणि अद्भुतरम्य अशा नाटकांना आज मराठी नाट्यरसिक मुकले आहेत. तशी नाट्यनिर्मितीहि नाही आणि जुन्यांचे तर प्रयोगहि नाहीत. लेखिकेने आपल्या नाट्यप्रतिभेचा आणि आर्थिक सामर्थ्याचा उचित समन्वय करून वरील प्रकारचीं नाटकें आणि नाट्यप्रयोग घडवून आणावेत अशी आग्रहाची विनंती आहे. अर्थातच इथे एक इशारा देणें आवश्यक वाटतें की नाट्यप्रयोग आणि चित्रपट यांतील भेद प्रेक्षकाला नेहमी जाणवला पाहिजे. पडद्यावरील चित्राऐवजी खऱ्याखुऱ्या पुष्पलता, झोपड्या, आदि वस्तू रंगमंचावर आणल्यामुळे वातावरणांत जिवंतपणा उत्पन्न होतो, ही अत्यंत भ्रामक कल्पना आहे. आमच्याकडील तथाकथित नाट्यरसिकांना व तंत्रपटूंना त्याची जाणीव राहिली नाही. त्यांनाहि योग्य दृष्टि देण्याचें कार्य श्रीमती सौ. सुमतीदेवी धनवटे यांच्यासारख्या प्रतिभासंपन्न नाट्यलेखिकेकडून व्हावें अशी अपेक्षा करून पुनश्च त्यांच्या नाटकाचें व प्रयोगाचें स्वागत व अभिनंदन करतों.

---

# विदर्भांतील प्रमुख नाटयसंस्था

## प्रास्ताविक

प्रस्तुत सदरांत नाटयमहोत्सव विशेषांकाकरिता विभिन्न नाटयरसिकांनी पाठविलेल्या माहितीच्या आधारें शक्य तितक्या संस्थांचा संक्षेपाने परिचय करून देण्यांत येत आहे. या प्रयत्नांत बरीच त्रुटि आहे याची आम्हांला जाणीव आहे. परंतु ज्यांनी ज्यांनी आमच्या मागणीबरोबर अगत्याने माहिती पाठविली त्यांची माहिती कृतज्ञतापूर्वक स्थलमर्यादा सांभाळून देणें आमचें कर्तव्य ठरतें. विदर्भांतील अवांतर नाटयसंस्थांनी आमच्या मागणीची दखल घेतली नाही किंवा कांही अडचणीस्तव त्यांना दखल घेतां आली नाही. त्यामुळे अनेक संस्थांचा उल्लेख आम्हांला करतां येत नाही यावद्दल खेद वाटतो. विदर्भ साहित्य संघाचा नाटय-संस्थांच्या एकीकरणाचा प्रयत्न सुरू आहे. संबंधित अधिकाऱ्यांकडून यथावकाश आवश्यक माहिती समाजाला प्राप्त होईल अशी आशा वाळगतों.

## अभिनव नाटयमंदिर, नागपूर

स्थापना १९३५. नाटयकलेचा सर्वांगीण विकास, अभ्यास, प्रशिक्षण, लेखन, दिग्दर्शन, प्रकाशयोजना, ध्वनिसंयोजन, क्रमिक नाटकांवर अधिकारी व्यक्तींची व्याख्यानमाला इत्यादि कार्ये संस्थेने पत्करलीं आहेत. विश्वविद्यालयाला नाटयकलेचा एक अभ्यासक्रमहि सादर केला होता. १९३९ सालीं तिसावें भारत नाटय संमेलन प्रस्तुत नाटयसंस्थेतर्फे भरविण्यांत आलें. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करण्याची व प्रेक्षकांत अभिनय मंडळाची (Family Circle) प्रथा सर्वप्रथम या संस्थेनेच पाडली. छापील संसार, श्रीमुखांत, संसाराचा सारीपाट, राणीचा वाग, दूरचे दिवे इत्यादि नाटकांचा आतापर्यंत प्रयोग केला असून अनेक नटांना पुढे आणलें आहे. संस्थेनें पुढील नाटककार पुढे आणले आहेत. वसंत वरखेडकर (पूर्वग्रह), शंकरराव कुळकर्णी, [प्रेयसी की माता–प्रकाशित, हिरवा मळा–(अप्रकाशित,) संस्कार, माझी ही, होऊं नये ते झालं, नांवांत काय आहे, शीलाचें मोल, कनककांता] गत दोन वर्षांत संसाराचा सारीपाट आणि दूरचे दिवे हीं नाटकें श्री. शं. वा. कुळकर्णींच्या दिग्दर्शकत्वाखाली केलीं गेलीं. संस्थेचे पदाधिकारी पुढीलप्रमाणे आहेत–अध्यक्ष–न्यायमूर्ति वा. रा. पुराणिक. उपाध्यक्ष–श्री. दि. वा. चितळे. कोषाध्यक्ष–श्री. रा. पु. सगदेव. चिटणीस–श्री. गोवर्धनदास अग्रवाल. सहचिटणीस–श्री. प्रताप बेहेरे. सभासद–अॅडव्होकेट श्री. पां. बा. गडकरी, श्री. शं. वा. कुळकर्णी, श्री. नानासाहेब खोलकुटे, श्री. मनोहर पुराणिक इत्यादि. प्रेषक–श्री. शं. वा. कुळकर्णी.

## नवकलामंदिर

स्थापना १–१०–५७. संगीत, नाटय या कलांची अभिरुची वाढविणें हा या संस्थेचा उद्देश. शंभूराजे या ऐतिहासिक नाटकाचे दोन प्रयोग संस्थेने आतापर्यंत केले. अध्यक्ष–श्री. भाऊ श्रीपतवार, सचिव–श्री. आर. के. डेकाटे. (आर. के. डेकाटे)

## विदर्भ नाटयमंदिर, अमरावती

१९४३ सालीं महाराष्ट्रांत साजरा झालेल्या मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिकच्या कर्त्यांपैकी डॉ. कोलते, प्रा. दिवाणजी, श्री. दादासाहेब फडके, श्री. काकासाहेब सहस्रबुद्धे, श्री. अण्णासाहेब आपटे, श्री. पद्माकर निमदेव यांनी १९४३ सालीं प्रस्तुत संस्थेची स्थापना केली. नवीन कल्पना, उमाजी नाईक, भाऊबंदकी, राक्षसी महत्त्वाकांक्षा इत्यादि नाटकांचे प्रयोग संस्थेकडून करण्यांत आले. खाडिलकर आणि गडकरी यांचे स्मृतिदिन साजरे केले जाऊन नाटय-प्रयोगहि केले जातात. खेडोपाडीं जाऊन अशिक्षित

पण होतकरू मंडळींना हातीं धरून विद्याहरण, सिंगापुरांतून, पदवीधर या नाटकांचे प्रयोग केले. मंडळाच्या सदस्यांनी महाराष्ट्रांतील सुमारें २॥ लाख विद्यार्थ्यांना पाठ्य नाटकांचें मार्गदर्शन केलें. 'हीच–हीच मुलोची आई' श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यांचें नाटक प्रस्तुत संस्थेचे १४ वें प्रकाशन आहे. (श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे)

## वि. सा. संघ, खामगांव शाखेची नाट्यशाखा

१९५३ च्या वार्षिक अधिवेशनांत स्थापना. अधिवेशनांत 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकाचा प्रयोग श्री. मामासाहेब वरेरकरांच्या उपस्थितींत अतिशय चांगला वठला. यानंतर कोल्हटकर स्मारकाकरितां पाणिग्रहण, बातमीदार व खडाष्टक या तिन्ही नाटकांचे प्रयोग डॉ. बाबूराव पारसनीस यांच्या दिग्दर्शकत्वाखाली झाले. प्रा. उर्ध्वरेषे, प्रा. तारे, प्रा. डवरे, प्रा. आपटे, श्री. मनोहरपंत काळे व डॉ. श्याम काळे आदि प्रमुख कलाकार या शाखेनें पुढे आणले. ( वि. आ. देशमुख, चिटणीस, आनंद नाट्यमंडळ, खामगांव)

## मुक्तेश्वर नाट्यमंडळ, खामगांव

स्थापना १९२२. संस्थापक धर्मभूषण श्री. शं. व. मेरेकर आणि श्री. शं. ह. सेवलकर. अध्यक्ष डॉ. पु. म. पारसनीस १९३८ पासून नाटकाचें दिग्दर्शन व भूमिका करीत आहेत. चिटणीस श्री. त्र्यं. वि. महाजन आहेत. १९४७ मध्ये संस्थेच्या रौप्य महोत्सवांत संगीत 'एकच प्याल्या'चा प्रयोग कै. वीर वामनराव जोशी यांच्या उपस्थितींत अतिशय उत्कृष्ट झाला. या मंडळानें आतापर्यंत सुमारें ३० नाट्यप्रयोग केले. नुकताच 'संगीत संशयकल्लोळा'चाहि प्रयोग झाला. या संस्थेनें नाट्यप्रयोग द्वारा अनेक सामाजिक संस्थांना साह्य केलें आहे.

## आनंद नाट्यमंडळ, खामगांव

स्थापना १९५३. अध्यक्ष डॉ. पु. म. पारसनीस व चिटणीस श्री. वि. व. देशमुख. प्रस्तुत संस्थेनें 'उद्याचा संसार', 'बेबंदशाही' व 'जग काय म्हणेल' या तीन नाटकांचा प्रयोग केला. अमदापूर येथील आदर्श हायस्कूलच्या मदतीकरिता केलेल्या 'उद्याचा संसार' या नाटकास २६०० रु. उत्पन्न झालें. २६–१–५६ ला कोल्हटकर स्मारकासाठी करण्यांत आलेल्या बेबंदशाहीच्या प्रयोगास २००० रु. उत्पन्न झालें. ६–२–५७ ला संस्थेने खामगांवच्या नाट्यमहोत्सवांत डॉ. पारसनीसांच्या दिग्दर्शकत्वाखाली श्री. बापूराव माने यांच्यासह 'जग काय म्हणेल' या नाटकाचा प्रयोग केला.

## मुकुंदराज प्रासादिक संगीत मंडळी

स्थापना १९५०. जुनीं नाटकें करणाऱ्या या संस्थेचे प्रमुख नट कैलासवासी विनायक रामकृष्ण दीक्षित यांनी 'संगीत करुणसुंदरी' नाटक लिहून बरेंच नांव मिळविलें. तत्पश्चात् मंडळाचे प्रमुख नट श्री. वि. शा. भांजनकर यांनी १९२६ सालीं 'जुलमी सत्तेचा ऱ्हास' हें तीन अंकी नाटक लिहिलें होतें. नागपूरच्या नवकला मंदिराने सध्या तें हातीं घेतलें आहे.

## लोकसेवा नाट्यमंदिर, चांदा

चांद्याच्या बालसेवा मासिकाचे संपादक श्री. ना. म. तलारवार यांनी १९४८ मध्ये ही संस्था स्थापन केली. २ वर्षेपर्यंत ही संस्था भजनमंडळ या नांवाने चालली. त्यांतूनच १९५० मध्ये 'शिक्काकटयार' आणि 'क्रांतिकौशल्य' हीं नाटकें श्रीराम थिएटरांत करून दाखविलीं गेलीं. मराठी रंगभूमीच्या विकासाकरितां अविरत प्रयत्न करणें हें संस्थेचें ध्येय आहे.

( ग. ह. अवद्ये )

## अध्यापक नाट्यमंडळ, अकोला

श्री. मुकुंद कुळकर्णी ( शाळानिरीक्षक ) यांनी अकोल्यास अध्यापक नाट्यमंडळ स्थापन करून 'आंधळयाच्या शाळे'चे पांच प्रयोग केले. १९५३ मध्ये कारंजाला कलामंदिर स्थापन करून 'देवमाणूस' या नाटकाचे अनेक प्रयोग खेडोपाडीं सुद्धा केले. विशेष उल्लेखनीय गोष्ट म्हणजे स्वतः कै. नागेश जोशी प्रत्येक प्रयोगाला उपस्थित असत. श्री. कुळकर्णी

यांनीं 'लक्ष्मीची लीला', 'रुळलेली वाट' हीं नाटकें लिहिलीं असून त्यांचीं 'गौडबंगाल', 'चोरबाजार', 'संगीत-सद्‌गुरु', 'घर मिळालं' हीं नाटकें प्रयोगाच्या मार्गावर आहेत. श्री. कुळकर्णी यांची नुकतीच मंगरुळ-पीर येथे बदली झाली असून तेथे त्यांनी कलोत्तेजक मंडळाची स्थापना करून, 'रुळलेली वाट' रंगभूमी-वर आणलें आहे. श्री. कुळकर्णी यांच्या पत्नी सौ. इंदिराबाई कुळकर्णी या सुविद्य असून त्यांनी 'काळाची हांक' आणि 'खेळखंडोबा' हीं नाटकें लिहिलीं. खामगाव-च्या नाटचमहोत्सवांत 'खेळखंडोबा' या नाटकाने यशाचा उच्चांक गाठला. श्री. कुळकर्णी यांनी स्थापन केलेल्या मंडळांना यश मिळवून देण्यांत श्री. आप्पा-साहेब काणे, एम्. ए. बी. टी., श्री. भय्यासाहेब किन्हीकर (नकलाकार) व साखळे गुरुजी यांचे श्रम कारणीभूत आहेत. स्थापित नाटचसंस्था—(१) **कलामंदिर**, कारंजा—अध्यक्ष श्री. व. न. गुडे, सेक्रेटरी —मु. वा. कुळकर्णी. (२) **कलोत्तेजक मंडळ**, मंगरुळ-पीर—अध्यक्ष-श्री. गजाननराव घोडचळ, सेक्रेटरी—श्री. मा. ना. तल्हाळकर (मा. ना. तल्हाळकर)

## भारत नाटचसमाज, पांढरकवडा

स्थापना १९३६. प्रस्तुत नाटचसंस्थेंत वकील, डॉक्टर, शिक्षक इत्यादि अनेक प्रतिष्ठित मंडळींचा समावेश असून आतापर्यंत 'वेबंदशाही', 'करीन ती पूर्व' 'निशिकांताची नवरी' या नाटकांचे प्रयोग झाले आहेत. १९४२ मध्ये सैनिकांच्या मदतीकरितां झालेल्या प्रयोगाचें उत्पन्न २००० रु. होतें. 'करीन ती पूर्व'चा प्रयोग रंगमंदिराच्या अभावीं कै. बाबासाहेब देशमुख यांच्या कृपेने पारवा येथे झाला. (**ना. द. कशाळकर, वकील, चिटणीस**)

## नागपूर नाटचमंडळ, नागपूर

स्थापना १९४७. रजिस्ट्रेशन १९४८. भारतीय नाटचसंघ दिल्लीशीं संलग्न. अध्यक्ष सौ. सरलाबाई भावे. उपाध्यक्ष-श्री. त्रि. अ. चोरघडे, कार्यवाह श्री. मा. मी. गलगलीकर, उपकार्यवाह श्री. ज. स. गोडबोले, कोषाध्यक्ष श्री. पु. तु. आष्टीकर, सदस्य श्री. गो. रा. दोडके, प्रा० माणिक के. वैतुले. प्रमुख नट श्री. स. बा. जोशी, श्री. म. ना. परांजपे, सौ. अनसूया वाडेगांवकर श्री. त्रि. अ. चोरघडे, श्री. ह. ना. वैद्य, श्री. पु. तु. आष्टीकर. आतापर्यंत झालेले प्रयोग—१ उद्याचा संसार २ उसना नवरा, ३ आंधळ्याची शाळा, ४ भावबंधन, ५ दूरचे दिवे, ६ अंमलदार, ७ भारती, ८ कृष्णाकुमारी, ९ सोन्याचे देव, १० बेबंदशाही इत्यादि. प्रस्तुत संस्थेने आतापर्यंत अनेक संस्थांना प्रयोगाद्वारें पाऊण लाख रुपयांची सहाय्यता केली आहे. १९५७ सालीं मुंबई-राज्याकडून ३००० रु. चें अनुदान संस्थेला लाभलें आहे. भावबंधन व चित्रशाळा यांचे प्रयोग करण्याचा संकल्प संस्थेपुढे आहे. (**मा. नी. गलगलीकर—कार्यवाह**, ना. ना. मंडळ)

## सहकारी संस्था, सीताबर्डी, नागपूर,

स्थापना डिसेंबर १९१७. रजिस्ट्रेशन १९४५. पदाधिकारी-अध्यक्ष श्री. मा. शं. पेंडसे, सरचिटणीस श्री. पु. ब. मराठे, नाटचचिटणीस श्री. वि. ना. काळे. प्रस्तुत संस्थेच्या नाटचशाखेंत विविध नाटचप्रयोगांत पुढे आलेल्या नटांची संख्या सुमारें २५ असून ६ उत्कृष्ट विद्यमानें, 'हाच मुलाचा बाप,' 'एकच प्याला,' 'सत्वपरीक्षा,' 'कीचकवध', 'सावकार', 'तोतयाचें बंड,' 'खडाष्टक,' 'आग्र्याहून सुटका,' 'भाग्यवान,' हे नाटचप्रयोग करण्यांत येऊन विविध शिक्षणसंस्थांना सुमारें २६००० रु. अर्थसाहाय्य करण्यांत आलें. १९५८ सालीं झालेल्या मुंबई राज्य विभागीय नाटच महोत्सवांत 'खडाष्टक' नाटकाचा अमरावती येथे प्रयोग सादर केला. त्यांत संस्थेला दुसऱ्या क्रमांकाचें पारितोषिक मिळालें. शिवाय याच नाटकांत काम करणाऱ्या श्री. वि. ना. गोडबोले व सौ. सुनीला कुंटे यांना अभिनयनैपुण्याबद्दल प्रशस्तिपत्रें मिळालीं.

(**पु. ब. मराठे**)

## एम्प्रेस मिल यशवंत कलाकेन्द्र

स्थापना २-११-५५. रजिस्टेशन ३१-१-५६. पदाधिकारी—श्री. वाय. एम. मराठे चीफ पॅट्रन, श्री. एस. जी. अण्णिगेरी, श्री. व्ही. बी. पाथरकर, श्री. जे. वी. पायकी, श्री. डी. डी. रानडे, श्री. एस. डब्ल्यू. नटी संस्थेला लाभल्या आहेत. आतापर्यंत संस्थेच्या

जोशी सदस्य. श्री. के. एम. जोशी, लीगल अॅडव्हाईसर, प्रमुख नट—श्री. स. वा. जोशी, श्री. श्री. गु. अण्णिगेरी, श्री. वि. गु. अण्णिगेरी, श्री. य. मो. मराठे, सौ. कुसुम मोहनी. झालेले प्रयोग—मानापमान, तुझें आहे तुजपाशीं (नागपूर नाटचमंडळाच्या सहकार्यानें). प्रस्तुत नाटकाचें संस्थेच्या वाटचाला आलेलें उत्पन्न विदर्भ साहित्य संघाला दिलें जात आहे. एम्प्रेस मिलमधील स्टाफच्या नाटचसंगीत कलोत्कर्षास उत्तेजन हें संस्थेचें ध्येय आहे.

नागपुरांतील अन्य नाटचसंस्था—

सिद्धार्थ कलापथक, हरदासनगर, नया नकाशा, नागपूर.

लिटल् आर्ट थिएटर, डॉ. सौ. सुशीला बलराज, धंतोली, नागपूर.

गुजराथी संस्कार मंडल, तीन नल चौरस्ता, इतवारी, नागपूर.

राष्ट्रीय कलानिकेतन, नवी शुक्रवारी, नागपूर.

नागपूर साहित्य सभेची नाटचशाखा, नागपूर.

सुरुचि निकेतन, चिटणीस पार्क, नागपूर.

नवचेतना कलामंदिर, बडकस चौक, नागपूर.

नागपूर कलानिकेतन, चितार ओळ, नागपूर.

फाईन आर्टस् सोसायटी, सेक्रेटरी, मिसेस ए. डी. मणी.

भारतीय कला निकुंज, मोरभवन, नागपूर.

नवनाटचमंडळ, सर्कल ६, नागपूर.

कलामंदिर, महाराष्ट्र प्रेसजवळ, नागपूर.

जनजागृति नाटचमंडळ, सिद्धार्थनगर, कामठी रोड, नागपूर.

कलाभारती, चौधरी बिल्डिंग, महाल, नागपूर.

रंजन कलामंदिर, नागपूर.

सांस्कृतिक कलोत्तेजक मंडळ.

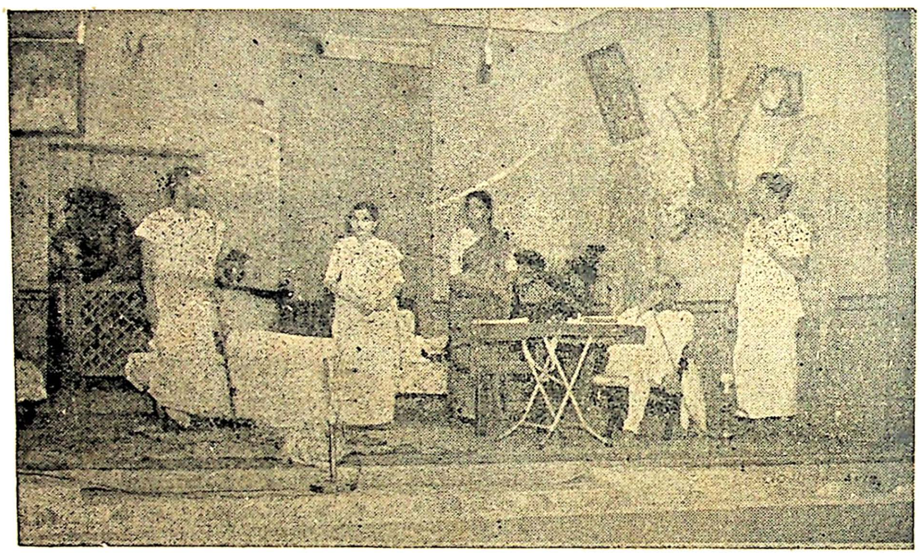
पोस्टल ऑडिट ड्रामा क्लब, नागपूर.

इत्यादि अनेक संस्था सध्या नागपुरांत नाटच-कलेच्या उत्कर्षासाठी प्रयत्न करीत आहेत.

---

## विदर्भ साहित्य संघ    धनवटे रंगमंदिराच्या मदतीसाठी

पु. ल. देशपांडेकृत **'तुझे आहे तुजपाशीं'** या नाटकाच्या नागपूर नाट्यमंडळ व यशवंत कलाकेंद्र या नाट्यसंस्थांनी सादर केलेल्या प्रयोगांतील एक दृश्य



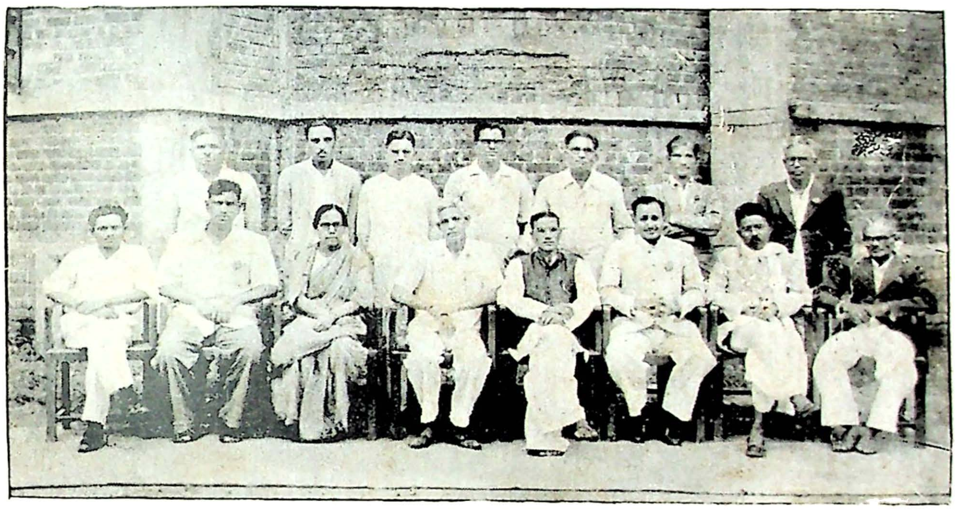
डॉ. दामले (आचार्य); कु. अणावकर (गीता); सौ. दिवाडकर (उषा); श्री. सखारामपंत जोशी (काकाजी); श्री. वि. गु. अण्णिगेरी (श्याम).

अनुक्रमणिका

# विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर

## केंद्रीय कार्यकारी मंडळ

### एप्रिल १९५६ ते मार्च १९५९



**खुर्चीवर बसलेले** (डावीकडून)

(१) प्रा. तु. वि. गेडाम, चिटणीस (२) श्री. य. गो. मालोदे, चिटणीस (३) कु. ताराबाई प्रधान, कोषाध्यक्ष
(४) पुरुषोत्तम दिवाकर ढवळे, संघाध्यक्ष (५) श्री. ना. रा. शेंडे, उपाध्यक्ष
(६) प्रा. श्री. गो. काशीकर, सरचिटणीस (७) प्रा. पां. कृ. सावळापूरकर, सपादक, "युगवाणी"
(८) श्री. रा. पु. सगदेव, संचालक, परीक्षा समिति

**उभे** (डावीकडून)

(१) प्रा. कृ. व्यं. पेशकार (२) प्रा. मा. गो. वैद्य (३) प्रा. माणिक के वैतुले (४) श्री. ल. वि. पांढरीपांडे
(५) श्री. द. रा. गोमकाळे (६) प्रा. मा. ल. व्यवहारे (७) श्री. तु. ना. काटकर.

अनुक्रमणिका

"युगवाणी" (Yugwani) Regd. No. N 356

## विदर्भ साहित्य संघ धनवटे रंगमंदिराच्या मदतीसाठी

संघाच्या तिसऱ्या नाट्यमहोत्सवांत जयविजय नाट्यमंडळाने सादर केलेल्या
श्रीमंत सौ. सुमतीदेवी धनवटेकृत '**धुळीचे कण**' या नाटकाच्या
पहिल्या प्रयोगांतील एक दृश्य



सुमति गुप्ते (माया), वसंत ठेंगडी (मेजर काका), स्नेहप्रभा प्रधान (नयनतारा).

हें मासिक श्री. **पुरुषोत्तम दिवाकर ढवळे**, यांनी वि. सा. संघाकरिता नारायण मुद्रणालय, धनतोली, नागपूर १ येथे मुद्रित करून संघ–कार्यालय, उत्तर अंबाझरी रस्ता, सीताबर्डी, नागपूर १ येथे प्रकाशित केलें.

अनुक्रमणिका